

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni
45

FRATTURE

Il Novecento tra crisi e mito

a cura di

Chiara Cappiello, Giuseppe Maccauro, Patrycja Polanowska



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni

Fratture

Il Novecento tra crisi e mito

a cura di

Chiara Cappiello, Giuseppe Maccauro, Patrycja Polanowska

Federico II University Press



fedOA Press

Fratture : Il Novecento tra crisi e mito / a cura di Chiara Cappiello, Giuseppe Maccauro, Patrycja Polanowska. – Napoli : FedOAPress, 2025. – 232 p. ; 24 cm. – (Scuola di Scienze Umane e Sociali. Quaderni ; 45).

Accesso alla versione elettronica: <http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-429-2

DOI: 10.6093/978-88-6887-429-2

Online ISSN della collana: 2499-4774

Iniziativa finanziata nell'ambito del Programma per il Finanziamento della Ricerca di Ateneo (FRA) 2022 dell'Università degli Studi di Napoli Federico II con il contributo della Compagnia di San Paolo [Progetto: "Tramonti e albe d'Europa. Una costellazione storico-filosofica TRA-ALBE" (Responsabile scientifico: Prof. Domenico Conte; Codice Unico di Progetto CUP: E63C22002400005)] e con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici (fondi per la ricerca 2024/25).

Comitato scientifico

Enrica Amato (Università di Napoli Federico II), Simona Balbi (Università di Napoli Federico II), Antonio Blandini (Università di Napoli Federico II), Alessandra Bulgarelli (Università di Napoli Federico II), Adele Caldarelli (Università di Napoli Federico II), Aurelio Cernigliaro (Università di Napoli Federico II), Lucio De Giovanni (Università di Napoli Federico II), Roberto Delle Donne (Università di Napoli Federico II), Arturo De Vivo (Università di Napoli Federico II), Oliver Janz (Freie Universität, Berlin), Tullio Jappelli (Università di Napoli Federico II), Paola Moreno (Université de Liège), Edoardo Massimilla (Università di Napoli Federico II), José González Monteagudo (Universidad de Sevilla), Enrica Morlicchio (Università di Napoli Federico II), Marco Musella (Università di Napoli Federico II), Gianfranco Pecchinenda (Università di Napoli Federico II), Maria Laura Pesce (Università di Napoli Federico II), Mario Rusciano (Università di Napoli Federico II), Mauro Sciarelli (Università di Napoli Federico II), Roberto Serpieri (Università di Napoli Federico II), Christopher Smith (British School at Rome), Francesca Stroffolini (Università di Napoli Federico II), Giuseppe Tesaro (Corte Costituzionale)

© 2025 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

Domenico Conte, <i>Prefazione</i>	7
I. Mito e storia	
Giuseppe Maccauro, <i>«I profondi tagli e i grandi balzi della storia occidentale». Karl Jaspers e il mito tra trasformazioni e riattualizzazioni</i>	11
Sebastiano Mosti, <i>Mito e storia in Roland Barthes. La storiografia fra costruzione e demitologizzazione</i>	31
Francesco Belmonte, <i>L'ironia, il mito e le pretese della ragione. Gianni Carchia critico di Hegel</i>	51
Chiara Cappiello, <i>Crisi e orizzonti mitico-rituali in Ernesto De Martino. Dal Mondo magico alla Fine del mondo</i>	69
II. Mito e politica	
Bianca Carotenuto, <i>Il mito di Faust nel Novecento fra Thomas Mann, Oswald Spengler e Klaus Mann</i>	87
Francesco Lesce, <i>Dopo Cassirer. Un approccio antropologico all'attualità dei miti politici</i>	107
Angela Renzi, <i>Interpretazione creatrice, memoria collettiva e impegno etico nella filosofia di Ricoeur</i>	131
Imma De Pascale, <i>Moda e mito. Genesi di un problema estetico</i>	149
III. Mito e arte	
Patrycja Polanowska, <i>Tra frattura e mito. La memoria poetica nel secondo Novecento</i>	167

Francesca Ferrara, <i>In principio era il suono. Mito e simbolo in Marius Schneider</i>	179
Michał Kopyt, «Era il regno della metamorfosi». Alla ricerca del mito pre-identitario nella pittura di Zygmunt Dobrzycki	193
Sara Stifano, <i>Tra mito e teatro: le donne di Annibale Ruccello</i>	205
Abstract	219
Gli Autori	225

Prefazione

Domenico Conte

Nella celebre chiusura dello *Zauberberg* di Thomas Mann, la montagna magica viene squarciata da un «colpo di tuono», che pone fine agli incantamenti settennali di Hans Castorp, precipitando il giovane ingegnere nella «sagra mondiale della morte». È lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, una delle grandi cesure attraverso cui è possibile leggere l'Europa del Novecento. Il colpo di tuono rende lontanissimo un passato (quello di prima della guerra) che, in termini puramente cronologici, sarebbe vicinissimo a quello del narratore, tanto che – è in questi termini che viene informato il lettore all'inizio dell'opera – la storia di Hans, recentissima, appare però «già tutta coperta di nobile patina storica e va assolutamente raccontata nel tempo del più remoto passato».

La storia del XX secolo, un secolo aspro e duro, i cui protagonisti intellettuali sentirono spesso di vivere «anni decisivi», «al muro del tempo», scorre in modo vorticoso e discontinuo, segnata da fratture e cicatrici: sono i tramonti e le albe d'Europa, tema del progetto di Ateneo diretto da Domenico Conte che finanzia, insieme con il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II, la pubblicazione di questo volume. Esso nasce come oggettivazione di una giornata di studi organizzata da Chiara Capiello, Giuseppe Maccauro e Patrycja Polanowska nelle Accademie napoletane nel maggio del 2025 e come prima traccia del sodalizio scientifico tra i curatori, che sta continuando a consolidarsi anche in connessione con la nascita del gruppo di ricerca internazionale sul mito fondato da Patrycja Polanowska (“Mitemi. Studi interdisciplinari sul mito, il tempo, lo spazio e la memoria”). È proprio il mito a rappresentare il *focus* delle ricerche riunite in questo volume.

Il Novecento è un tempo di crisi e di fratture. Ma anche di fede e di ritorno al mito. Alla percezione delle rotture rispetto a una tradizione culturale e spirituale millenaria, si accompagna la persistenza del mito come principio di coesione e di rielaborazione del senso. Il mito, definito da Thomas Mann

come «fondazione di vita», entra in dialogo con la crisi, portando con sé promesse di salvezza e di ritorno all'ordine insieme con minacce oscurantiste e irrazionalistiche.

I contributi del libro si concentrano sulla problematica dialettica tra frattura e mito scegliendo programmaticamente di adottare lo sguardo di studiosi giovani e giovanissimi (ricercatori, dottori di ricerca, dottorandi e studenti) insieme con una prospettiva interdisciplinare, che coinvolge la filosofia, la storia, la letteratura e le arti.

Quale funzione assume il mito in un'epoca che percepisce se stessa come radicalmente discontinua rispetto al passato? La frattura è solo un'interruzione o anche un momento di ricomposizione e riscrittura del senso? Sono questi alcuni degli interrogativi intorno ai quali, a partire da specifici casi di studio collocati soprattutto nel secondo Novecento, gli autori del libro ragionano, declinandoli, nelle tre sezioni in cui esso è articolato, lungo i rapporti tra mito e storia, mito e politica, mito e arte. Si tratta di domande che, in un tempo di rinnovata crisi e di nuovi miti, restano oggi aperte nella loro bruciante attualità.

I.

Mito e storia

«I profondi tagli e i grandi balzi della storia occidentale».
Karl Jaspers e il mito tra trasformazioni e riattualizzazioni

Giuseppe Maccauro

«I profondi tagli e i grandi balzi della storia Occidentale», la frase che ho scelto come titolo del mio contributo, è tratta da un passaggio di uno dei testi più significativi di Karl Jaspers, *Origine e senso della storia*, pubblicato nel 1949. Un testo sulla “storia mondiale”, che però analizza in ampiezza soprattutto i movimenti e le grandi trasformazioni che riguardano la storia europea e occidentale, scritto per giunta in una fase spartiacque della storia europea, cioè all’indomani della Seconda Guerra Mondiale. Dunque una storia mondiale vista dalla prospettiva della storia europea in una delle sue fasi di più acuta crisi, fatta di tagli e cesure profondissime, oltre che dolorose. Viene da chiedersi se non ci siano da parte di Jaspers eccessivi sbilanciamenti etnocentrici e se quindi la sua proposta di lettura delle linee di sviluppo della storia mondiale non venga in qualche modo depotenziata dall’essere ricondotta ad una dimensione più circoscritta e, diciamo così, più “provinciale”. È una obiezione corretta e prevedibile, che deve essere presa seriamente in considerazione perché consente di entrare direttamente nel vivo del problema che vorrei fare emergere al termine del mio contributo. Le riflessioni di Jaspers sulla storia universale si svolgono nel contesto dell’immediato secondo dopoguerra, quando cioè diviene evidente che la partita del nuovo ordine mondiale – quello che avrebbe preso il nome di *dottrina Truman* – si sarebbe giocata, ancora una volta, nella stessa Europa che aveva scatenato le due terrificanti guerre mondiali del Novecento e che sarebbe così tornata ad essere ancora una volta il fulcro della storia mondiale, sebbene nella forma inedita di spazio conteso fra i nuovi centri del potere politico ed economico, ormai definitivamente spostatisi a Est (Mosca) e oltreoceano (Washington).

La centralità dell’Europa non è però dovuta solamente ai fattori connessi con le contingenze della storia. Agli occhi di Jaspers, le trasformazioni profondissime della storia europea assumono un carattere che potremmo considerare paradigmatico ed esemplificativo delle trasformazioni della storia

mondiale. Europa, dunque, come immagine universale, che restituisce unità ad un quadro altrimenti frammentario e che, soprattutto, riassume in sé anche tutti i tratti problematici del percorso di crescita e sviluppo delle civiltà umane. La storia della civiltà è infatti differenziata e ramificata, per cui da percorsi comuni di durata secolare, possono nascere due o più rami differenti, che contemporaneamente si sviluppano in molte direzioni. Inoltre, ed è il fatto secondo me più rilevante, sembrano sempre possibili pericolosi ritorni e pericolose ricapitolazioni, che sul piano dello sviluppo della storia della civiltà occidentale possono corrispondere al ritornare di configurazioni sociali e storiche appartenenti a condizioni spirituali superate. Se superamento non significa necessariamente miglioramento – sarebbe sbagliato considerare Jaspers come un autore che riponga una qualche fiducia nell'idea di storia come progresso – tuttavia significa sviluppo di comportamenti, atteggiamenti, posture, che sono individuali e che individuano la civiltà occidentale, ne definiscono i caratteri assolutamente singolari (anche se non necessariamente anche superiori) rispetto alle altre nate nella storia mondiale. La perdita di questi caratteri può dunque essere letta anche come l'esito di uno slittamento, di un ritorno, o dell'acquisizione di caratteri che sono tipici di altre traiettorie di sviluppo della storia mondiale, corrispondenti a stadi evolutivi attraversati a volte anche dall'Occidente, in stagioni precedenti della sua vicenda storica, prima del consolidamento dei suoi caratteri tipici, che di fatto ne hanno differenziato il profilo rispetto alle altre civiltà mondiali. Insomma i grandi balzi della storia occidentale possono anche essere dei balzi all'indietro sulla scala dello sviluppo spirituale dell'uomo europeo, che devono essere considerati con la massima attenzione per molti motivi, il primo dei quali è rappresentato dal fatto che l'Occidente, nel Novecento, ha imparato a maneggiare i ritrovati più recenti e pericolosi della tecnica, addirittura in grado di portare alla distruzione e alla cancellazione della storia umana medesima; in seconda istanza, l'inquieta storia d'Europa rappresenta un paradigma sfaccettatissimo delle infinite possibilità di elevazione e di caduta che si profilano davanti agli uomini, cosicché leggere la storia d'Europa sembra costituire la possibilità di leggere in profondità le regole che dominano i fatti storici.

La grande narrazione della storia mondiale proposta da Jaspers si articola in quattro fasi, corrispondenti ai «due grandi respiri» della vicenda umana. Nel «primo respiro» della storia mondiale si snodano i due momenti della lunga preistoria, o età prometeica, e della mitica origine delle grandi civiltà del passato (le civiltà pre-elleniche e mesopotamiche). Dopo la lunga tenebra della preistoria, nel corso della quale l'umanità è vissuta naturalisticamente distin-

guendosi dagli animali solamente per pochi (anche se decisivi) aspetti – che sono le importanti scoperte del fuoco, delle tecniche litiche e del linguaggio – dal nulla appaiono le grandi civiltà degli Assiri, dei Babilonesi, che fioriscono nella piana del Tigri e dell’Eufrate, e poi dell’antico Egitto. Una fase della storia umana ancora ampiamente avvolta nel mito, che si chiude con il “secondo respiro” della storia umana, inaugurato dall’ «età assiale»¹. È all’interno di questa seconda fase, o secondo respiro, che sembra trovarsi anche la nostra civiltà contemporanea (è problematico e importante stabilire, inoltre, se siamo nel mezzo del secondo respiro, o se siamo in procinto di passare al terzo, dunque di attraversare una fase rivoluzionaria della storia umana). È soprattutto l’età assiale a rivestire un’importanza specifica nel discorso di Jaspers, perché essa sta come un grande squarcio nella storia umana, aperto nello spazio fra i secoli IX e III a.C. È questa la fase che segna la comparsa di figure decisive per lo sviluppo futuro dell’umanità: i grandi profeti del medio e dell’estremo oriente, o i filosofi nella Grecia antica. «La novità di quest’epoca – scrive Jaspers – è che in tutti e tre i mondi [Estremo Oriente, Medio Oriente e Grecia] l’uomo prende coscienza dell’essere nella sua interezza, di se stesso e dei suoi limiti. Egli viene a conoscere la terribilità del mondo e la propria impotenza. Pone domande radicali. Di fronte all’abisso anela alla liberazione e alla redenzione. [...] Ciò si svolse nella riflessione. La coscienza divenne ancora una volta consapevole di se stessa, il pensiero prese il pensiero ad oggetto»². È nel corso dell’*età assiale* che si avvia il processo di decadenza del pensiero mitico, perché con la nascita della filosofia comincia «la lotta contro il mito da parte della razionalità e dell’esperienza razionalmente chiarificata»³. Il mito non scompare in seguito alla nascita della filosofia e permane ancora molti secoli dopo, quando dalla filosofia nasce la scienza moderna, ma su di essa si innesta con un significato differente e nella forma del racconto o della *parabola*, ancora molto efficace come strumento di comprensione del mondo presso la vasta compagine delle masse popolari. D’altra parte, anche nel pensiero mitico era già prefigurata, sebbene in modo ingenuo, quella tensione all’unità e all’idealità che sarà tipica dell’uomo “moderno”, il cui comportamento sia razionalmente orientato alla comprensione filosofica della totalità del mondo. È un

¹ Cfr. G. Cantillo, *Introduzione a Jaspers*, pp. 112-116 e Id., *Storia universale, età assiale, senso della storia*, pp. 95-108; J. Assmann, *La memoria culturale e il mito dell’età assiale*, pp. 29-71; K. Salamun, *Jaspers e la storia: prospettive sulla storia, il concetto di storicità e la tesi dell’epoca assiale*, pp. 255-270.

² K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 20.

³ Ivi, p. 21.

aspetto importante, questo, che va analizzato ulteriormente. Nell'età assiale, potremmo dire, assume nuova forza, e si dota di strumenti spiritualmente molto perfezionati rispetto al passato, la naturale tendenza dell'essere umano alla riunificazione degli opposti, allo scioglimento dei contrasti: «nel *pensiero speculativo* – scrive Jaspers – egli [l'uomo] si innalza verso l'essere stesso, che è inteso senza dualità, nella scomparsa di soggetto e oggetto, nella coincidenza degli opposti»⁴. Potremmo definire l'età assiale una fase di enorme tensione spirituale, un momento di frattura decisivo rispetto al rumore di fondo che ha tenuto l'umanità per secoli in un rapporto non conflittuale con il mondo, come in uno stato di dormiveglia. Sul piano della storia politica, questo momento di tensione si è concretizzato nella nascita delle piccole e operose città stato della Grecia antica, molto più piccole della Persia, territorialmente enorme, ma spiritualmente involuta, che infatti non è mai riuscita ad inglobarle e a sottometterle. I grandi eventi politici trovano poi un riscontro sul piano della storia evolutiva della specie umana, infatti, è durante l'età assiale che affiorano – secondo Jaspers – i nuclei della personalità e della razionalità.

Forse non si sbaglia a considerare l'età assiale come uno snodo decisivo della storia umana, che ne rappresenta anche una elevazione. Nessun processo di elevazione, tuttavia, procede all'infinito, e non fa eccezione quello dell'età assiale, che infatti giunge al crollo, innescando fenomeni decisivi sulla superficie della storia mondiale, come la fine delle piccole realtà statali dell'antica Grecia, e il sorgere dei grandi imperi universali in Occidente e in Oriente, come l'Impero romano e le grandi dinastie indiana e cinese. È un'osservazione singolare, quella di Jaspers, e individua un problema che merita di essere svolto. Sembra infatti che nel percorso di sviluppo della storia mondiale la fase in cui l'organizzazione politica diventa capillare, efficace, burocraticamente complessa e capace di riunificare estensioni di territorio molto ampie, coincida con il venir meno del potere creativo: nella fase propulsiva e “creativa” del periodo assiale, come detto, abbiamo visto nascere entità statali molto frammentate, le città stato greche vivacissime e capaci di esprimere una forza (anche militare) smisurata, se rapportata alle loro dimensioni ridotte; nel periodo successivo, quando viene meno il potere innovatore che aveva contraddistinto l'età assiale, il processo di frammentazione politica si inverte, e alle piccole entità regionali si sostituiscono i grandi apparati imperiali, che tendono ad omologare e generano un panorama politico piatto, dove le dif-

⁴ Ivi, p. 22.

ferenze si dissolvono. Naturalmente a cambiare non sono soltanto gli assetti politici, ma anche quelli della società: abbiamo detto che nell'età assiale nascono, con le città-stato, anche i nuclei della personalità individuale. Piccoli stati fatti di individui liberi, che contribuiscono al benessere della collettività e ai suoi miglioramenti. Si potrebbe vedere, in questa immagine, un'anticipazione dell'ordinato mondo della borghesia europea e tedesca di fine Ottocento, cui Jaspers di fatto appartiene. La fine di quel mondo, e l'avvento del nuovo, produce anche la trasformazione dell'individuo in uomo-massa, o del cittadino in suddito, di fatto anticipando quei processi di messa in liquidazione dello stato liberale che Jaspers aveva potuto osservare in prima persona, perché nella Germania degli anni '30 del Novecento si sono realizzati con una forza dirompente, più che altrove nel mondo. Lo sguardo di Jaspers, tuttavia, tende ad elevarsi ancora più in alto e a descrivere la situazione presente a livello globale: è il pianeta intero ad essersi trasformato in una sorta di Stato mondiale, in un unico macrosistema in cui i limiti imposti dalle distanze spaziali sono stati aboliti, grazie soprattutto allo sviluppo prodigioso della tecnica occidentale. Unificazione del globo, nascita dello stato mondiale: sono tutti fenomeni di dimensione planetaria dai quali prendono avvio processi decisivi per la comprensione del tempo presente. Riprendo qui un passaggio da *La situazione spirituale del tempo* pubblicato da Jaspers nel 1931:

Con l'unificazione del pianeta è iniziato un processo di *livellamento* che ispira orrore. Ciò che oggi diviene comune a tutti è caratterizzato dalla superficialità, dall'irrelevanza, dall'indifferenza. Ci si adopera a instaurare questo livellamento come se esso fosse in grado di condurre alla unificazione dell'umanità. Nelle piantagioni dei tropici come nei villaggi dei pescatori del settentrione si vedono i film delle metropoli. I vestiti sono uguali ovunque. I medesimi modi di comportamento, gli stessi balli, gli stessi sport, identici slogan espressi in un pasticcio linguistico in cui si combinano positivismo anglosassone e tradizione teologica, conquistano il globo terrestre⁵.

Potrebbe apparire una critica dai tratti abbastanza ingenui nei confronti dei processi di globalizzazione, che un secolo fa non potevano dirsi neanche lontanamente paragonabili a quelli attuali, per forza e pervasività. Ma si rischierebbe di perdere il significato filosofico più profondo del discorso di Jaspers, se ci fermassimo alla superficie delle sue parole. L'analisi delle traiettorie di sviluppo della storia contemporanea, infatti, ci dovrebbe rendere visibile ciò che non è immediatamente evidente, cioè che la condizione spiri-

⁵ K. Jaspers, *La situazione spirituale del tempo*, p. 117.

tuale dell'Occidente moderno, con le impressionanti spinte omologanti, non rappresenta affatto una forma di perversimento o di tradimento dell'umanità, ma piuttosto la massima realizzazione di quella che potremmo considerare la naturale predisposizione del pensiero a ricomporre i dissidi, a unificare, a rintracciare elementi di continuità anche nella discontinuità. I fenomeni della tecnicizzazione e della costrizione della vita collettiva all'interno di un unico progetto di vita rispondono, per Jaspers, ad una esigenza che noi potremmo definire "umanissima", perfino nei suoi aspetti negativi: «Il fondo del nostro essere richiede realizzazione piena, presenza, tangibilità»⁶, richiede quindi una fondazione sicura ed efficace, sulla quale costruire il mondo storico e quello delle relazioni intersoggettive. È il pensiero, nel suo funzionamento essenziale potremmo dire, a richiedere omologazione, sicurezza, livellamento, anche quando si pone di fronte a questioni di ampiezza superiore alle sue possibilità di comprensione. Il pensiero, ci dice Jaspers, tende ad oggettivare, a ricomporre i dissidi e a considerare le sue acquisizioni come un possesso sicuro, o come una verità indubitabile. E non si tratta di un modo di porsi da parte dell'uomo di fronte alla realtà tipico soltanto della moderna civiltà occidentale, che si è nutrita ed è cresciuta grazie alle scoperte della scienza moderna e che in essa ripone la massima fiducia. Tutte le prospettive sembrano fondarsi su questa automatica confusione, per cui il contenuto del pensiero, l'oggetto pensato, viene considerato come universalmente vero: «Tutte queste concezioni [visione scientifica e visione non scientifica del mondo] hanno qualcosa in comune: l'essere è da loro inteso come qualcosa che mi sta dinanzi come oggetto, verso cui, conoscendo, mi dirigo, ordinandolo nei miei concetti mentali soggettivi. Questo progetto di oggettivazione da parte della nostra coscienza immediata è un fenomeno originario, tanto naturale da far sì che non ne sospettiamo l'enigmaticità e non ne ricerchiamo i presupposti»⁷. Secondo Jaspers la nostra vita spirituale si svolge tutta all'interno di una rottura (ma forse, in questo contesto, sarebbe più opportuno definirla *frattura*) la cosiddetta *Spaltung* fra soggetto e oggetto: «Noi ci troviamo costantemente dentro di essa, se siamo svegli e consapevoli. Pensando è possibile volgerci e dirigerci dove vogliamo, ma sempre ci ritroveremo dentro questa rottura come soggetti in rapporto a oggetti, siano questi concepiti o come la realtà afferrata dalla nostra percezione sensibile, o come il pensiero di oggetti reali, o come

⁶ K. Jaspers, *Ragione e antiragione nel nostro tempo*, p. 67.

⁷ K. Jaspers, *Introduzione alla filosofia*, p. 22. Ma si veda anche Id., *Ragione ed esistenza*, pp. 62 sgg.

numeri e figure, o come il contenuto della fantasia o, addirittura, come l'immaginazione di alcunché di impossibile»⁸. Ci troviamo qui posti di fronte ad uno dei concetti più significativi, ma anche più complessi, della riflessione di Karl Jaspers. Dobbiamo però soffermarci soltanto su un particolare aspetto del suo discorso. Jaspers, infatti, afferma che ci accorgiamo di essere dentro la *Spaltung* soltanto a patto di essere svegli, desti e consapevoli. Come a dire, dunque, che il sapere della impossibilità, per il pensiero, di elevarsi fino alla comprensione della totalità, non è di tutti e non è costante nel tempo. Anzi, sono rari e anche molto brevi, secondo Jaspers, i momenti in cui la dimensione della *Spaltung* può manifestarsi con chiarezza, li definisce *situazioni limite* (la morte, il dolore, l'incomprensibilità del destino umano) che sono i concreti attimi nella vita di ciascuno in cui appaiono evidenti le insufficienze della ragione e appare evidente che i prodotti del pensiero sono molto lontani dall'aderire, come vorremmo, alla verità oggettiva, ma al contrario rappresentano un suo simbolo (una *cifra*, direbbe Jaspers).

Credo che questa dialettica fra l'essere svegli (consapevoli della *Spaltung*) e il restare addormentati senza sospettare che il pensiero è insufficiente, rappresenti un punto di grande interesse nell'ambito del nostro discorso. Il mondo dai caratteri distopici, che Jaspers descrive in *La situazione spirituale del tempo*, nasce infatti proprio dalla malintesa comprensione della posizione dell'uomo rispetto al cosmo. L'uomo moderno, elevandosi alle altezze panoramiche che lo sviluppo tecnologico rende possibili, si illude di poter abbracciare con lo sguardo il mondo nella sua totalità e si illude di poter ricondurre la complessità dei suoi significati all'unica prospettiva offerta dal pensiero scientifico calcolante. Il mondo perde così ogni significato ulteriore e si trasforma in un meccanismo conoscibile e attivabile a volontà attraverso le regole della conoscenza scientifico-matematica⁹, di fatto realizzando quelle esigenze di stabilità, sicurezza e prevedibilità che abbiamo visto caratterizzare il pensiero umano nella sua globalità. Questo per Jaspers è un modo pericoloso di sottrarsi alla spinta incessante della ragione, che domanda sempre e che non vorrebbe arrestarsi mai in qualcosa di definitivo. La scienza moderna, paradossalmente, si configura come rinuncia alla ragione: la ragione è complessità, spirito critico e capacità di mettere in dubbio ogni certezza, di mettere in causa ogni sapere fondamentale; la ragione ha un'azione corrosiva sulle comode illusioni

⁸ K. Jaspers, *Introduzione alla filosofia*, pp. 22-23.

⁹ Cfr. K. Jaspers, *La situazione spirituale del tempo*, pp. 53 sgg.

e sulle sicurezze che rendono meno problematica l'esistenza; dunque, rappresenta un costante richiamo alla responsabilità di farsi carico delle incertezze, dell'assenza di una verità e di un sapere definitivi. La strada che viene indicata dalla ragione è sempre provvisoria, potremmo dire, e il percorso di continuo scavo che la filosofia compie per dimostrare che non esistono fondamenti ultimi della realtà, ma che, al contrario, ciascuno di essi è sempre il penultimo, e che dunque lo scavo verso il fondo deve continuare e non può mai dirsi interrotto, ecco, questo lavoro di scavo della ragione attraverso la filosofia può sempre somigliare allo sprofondare – Jaspers parlava in proposito di *nauffragio* – verso il Nulla e verso l'indefinito. Che sono, lo sappiamo bene dallo stesso Jaspers, la garanzia della possibilità di essere *liberi*; sono però anche il motivo dell'infelicità e del senso di inadeguatezza, per i quali si richiede una soluzione, quella fondamentale richiesta di “presenza” e di “tangibilità”, o “stabilità” che proviene dalle profondità di ciascuno di noi.

È facile intuire che la vita vissuta “filosoficamente”, cioè la vita che si svolge nel solco indicato dalla ragione, può essere sfibrante, perché impone di restare svegli. Allora non resta altro che “addormentarsi” sulle sicurezze del mondo tecnicamente organizzato¹⁰. Mi domando però se questo modo di intendere la vita, che Jaspers ci presenta come tipico della condizione attuale, non si possa considerare come la riattivazione di forme di comportamento, pratiche di condotta, individuale e collettiva, tipiche della fase mitica della storia umana. E andando a ritroso nell'opera jaspersiana verso la prima significativa monografia da questi pubblicata, *La psicologia delle visioni del mondo* (1919), troviamo dei riferimenti molto interessanti alla storia della filosofia classica e a quei vorticosi movimenti di trasformazione che nella Grecia antica si sono realizzati nel corso dell'età assiale (che ancora Jaspers non chiamava così) e che Jaspers stesso definisce come il «salto dall'immagine mitologica del mondo a quella filosofica»¹¹. Un salto che riguarda innanzitutto il modo di intendere la filosofia e il modo di porre le domande filosofiche essenziali, che fra avanzamenti e ricapitolazioni arriva fino a Platone ed Aristotele e, da loro, fino a noi. Da Telete di Mileto, il primo filosofo della tradizione occidentale, ricorda

¹⁰ Jaspers torna molto spesso sul tema del pericolo, sempre in agguato per l'umanità, di sottrarsi volontariamente allo sforzo etico della fedeltà al suo compito filosofico e di «lasciarsi andare passivamente agli stimoli della confortevolezza». Sull'argomento si veda quanto scritto in K. Jaspers, *I grandi filosofi*, nel capitolo dedicato a Kant. Per un approfondimento si rimanda a S. Achella, *Rimanere in cammino. Karl Jaspers e la crisi della filosofia*; E. Alessiato, “Nella lotta contro gli ostacoli farsi degni dell'umanità”. *Karl Jaspers legge Kant*, pp. 247-278 e Ead., *Introduzione a Processo all'autore. Karl Jaspers a cinquant'anni dalla morte*, pp. 40-47.

¹¹ K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, p. 239.

Jaspers, abbiamo appreso che tutto è acqua. È così che si sancisce il passaggio da un'immagine mitica del mondo ad una filosofica, perché sebbene il pensiero di Talete non sia ancora in grado di astrarre dalle immagini concrete del mondo, tuttavia già lascia intravedere l'intenzione di arrivare ad una sintesi unitaria del molteplice. Questo processo, avviatosi con il "salto" di cui si è detto prima, si inverte e si interrompe, dopo Anassimandro e Anassimene, con l'avvento della filosofia pitagorica. È interessante notare come Jaspers consideri il movimento di inversione, dall'immagine del mondo filosofica a quella mitica, anche dal punto di vista della concreta vita sociale:

Possiamo raffigurarci la vita dei pitagorici: intimità religiosa, misticismo, e il bisogno di redenzione orfico. Essi aderivano ancora per molti versi all'immagine del mondo mitica dei tempi prefilosofici. Nella scuola imperava un costume di vita rigidissimo, sorretto da norme severe: si viveva secondo i saldi principi di una fede aristocratica e conservatrice. La personalità singola passa in secondo piano. Si vive in una tradizione e in una immagine del mondo non del tutto unitaria e non pensata originalmente da un singolo¹².

È una immagine e un modo di stare al mondo, quello dei pitagorici, che ritornerà ancora, nella storia occidentale, diventando dominante nel Medioevo, dice Jaspers, un'altra epoca, in effetti, contraddistinta dall'esistenza di enormi apparati statali di carattere aristocratico, verticalmente strutturati secondo le rigide regole gerarchiche dello stato monarchico o imperiale, retto da pochi potenti che comandano la massa indifferenziata dei sudditi. La potremmo definire come una nuova fase di addormentamento e di quiete della storia dell'umanità. Se invece proviamo con Jaspers a raffigurarci l'immagine del mondo filosofica, ecco che riappare la frammentazione: «tutto è uno, ma tutto è altresì frantumato in antitesi, tutto è in contraddizione, in conflitto, in lotta»¹³. La figura che racchiude ed esprime meglio l'immagine del mondo filosofica è allora quella di Eraclito, una fortissima «personalità» individualista e condannata alla solitudine, ostile alla massa quasi quanto il suo pensiero era ostile alle sintesi definitive e alle astrazioni.

Dunque le inversioni (o gli addormentamenti) sono sempre possibili, così come accaduto con i Pitagorici prima, e con la cultura medievale molti secoli dopo: visione del mondo mitica e visione del mondo filosofica stanno dentro un rapporto circolare, per cui l'una può riapparire nell'altra e ritornare attuale, così come è accaduto nel Novecento, il secolo del progresso tecnico più

¹² Ivi, p. 240.

¹³ Ivi, p. 242.

sorprendente, ma anche dei ritorni a modi di pensare e di vivere tipici della fase mitica della storia umana. Il secolo delle masse, dei grandi imperi politici e dello schiacciamento dei principi della libertà individuale all'interno delle forme della tradizione può infatti essere letto come una nuova stagione della storia umana nel corso della quale riemergono forme della età pre-assiale, o mitica, che però non si ripeterà identica alla prima di quasi 3000 anni fa. È cambiata infatti l'umanità e quella che si addormenta nella nuova era prefilosofica, non è più armata di pochi rudimentali strumenti tecnici, capaci a mala pena di garantirle la sopravvivenza, ma dei più recenti e distruttivi sistemi per la trasformazione del mondo, o per la liquidazione stessa della specie umana. È dentro questo pericoloso cortocircuito fra forme primitive dell'esistere e forme avanzatissime della tecnica che si devono svolgere il nostro presente e il nostro futuro. È quindi alla analisi della *scienza* e della *tecnica*, come fenomeni caratteristici della civiltà occidentale nella sua fase più recente ed evoluta, che si volge l'attenzione di Jaspers. Neanche in questo caso mancano i riferimenti alla realtà storico-sociale che ha costituito il terreno di coltura della nuova disposizione spirituale, quella che ha saputo produrre il metodo scientifico e, soprattutto, la visione complessiva del mondo che alla scienza si accompagna, di fatto sostituendosi alle precedenti visioni religiose, ormai in frantumi. Il nuovo mondo sembra nascere dal progressivo modificarsi della società europea, che dopo il medioevo vede imporsi una nuova classe sociale, la borghesia:

la libertà di stati e città; la disponibilità di tempo dell'aristocrazia e della borghesia; le occasioni di uomini che, benché poveri, trovano aiuto in mecenati; la frammentazione dei numerosi stati europei, la libertà di movimento e le possibilità di emigrazione, la competizione di potenze e individui; gli stessi contatti fra l'Europa e il mondo esterno dopo le crociate; il conflitto spirituale fra chiesa e stato, il bisogno, sentito da tutte le potenze, di giustificarsi rispetto a problemi di fede e diritto, in generale il bisogno di avvalorare pretese e interessi politici sul piano del conflitto spirituale; i problemi tecnici nascenti nelle officine; la diffusione delle idee consentita dalla stampa e dalla conseguente intensificazione del loro scambio e della loro discussione¹⁴.

E accanto alle mutate condizioni sociali, l'affermarsi di un sentimento di necessità e di bisogno di conoscenza, che per Jaspers soltanto in seguito, con lo sviluppo tecnologico – legato a quello scientifico, ma non assimilabile ad esso e fondamentalmente diverso – si sarebbe deteriorato fino a diventare volontà di dominio incontrollato dell'uomo sull'altro uomo e sulla natura. Il primo

¹⁴ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, pp. 119-120.

impulso da cui nasce la rivoluzione della scienza moderna «è una volontà di potenza non come dominio, ma come indipendenza interiore», il cui motivo più profondo «non è l'aggressione, bensì l'indagine della natura»¹⁵. Dunque volontà di conoscere che non è ancora diventata volontà di potenza, tanto è vero che rappresenta per Jaspers una ulteriore configurazione del desiderio di veracità e conoscenza proprio della religione biblica: «l'*ethos* della religione biblica esige la *veridicità* a ogni costo», e poiché l'esigenza della verità è posta direttamente come conseguenza dell'attività creatrice di Dio, essa possiede il carattere della massima serietà: non un passatempo, ma una vera e propria vocazione in cui «tutto è impegnato»¹⁶ e nulla può essere fatto superficialmente.

Vi è però un altro aspetto essenziale, per Jaspers, che costituisce la novità della nuova atmosfera spirituale all'interno della quale la scienza fiorisce. Un elemento di profonda religiosità, bisogna riconoscere, era presente anche nell'idea greca di sapere e di ricerca della verità, e infatti la filosofia greca si sviluppa in linea di continuità con la cultura della tradizione biblica. La frattura rispetto alla tradizione biblica, che nel mondo della scienza moderna si realizza, è allora provocata dalla nascita di nuove immagini, di nuove connessioni, che frantumano definitivamente la prospettiva dalla quale il mondo greco guardava alla natura e al mondo: «il greco – scrive Jaspers – concepisce il cosmo come il perfetto e l'ordinato, come il razionale e il conforme alla norma, come l'eternamente sussistente. Il resto ai suoi occhi è nulla, è materia, inconoscibile e indegna di essere conosciuta»¹⁷. I motivi della preferenza per la compattezza del cosmo greco, i cui segreti sono percorribili in lungo e in largo attraverso la perfezione del sillogismo – una sorta di suggello del pensiero divino rimasto impresso sul creato – sono ancora rinvenibili nella storia della cultura europea fino a Cartesio¹⁸. Ma un cosmo compatto è anche un cosmo chiuso, limitato, quindi troppo stretto e circoscritto agli occhi degli scienziati moderni, che invece sembrano dover rispondere ad un impulso differente, «che vuole tenersi aperto alla totalità del creato senza limite alcuno»¹⁹. Il *logos*, la ragione, adesso non desidera più conoscere la compattezza delle regole del cosmo, ma si precipita a capofitto verso quella parte del reale che sfugge alle

¹⁵ Ivi, p. 122.

¹⁶ Ivi, p. 123.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*. Ma si veda anche K. Jaspers, *La natura intima di Cartesio*, in Id., *La mia filosofia*, pp. 43-48.

¹⁹ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 123.

regole e sfugge alle categorizzazioni, verso gli interstizi della realtà in cui sembrano aprirsi delle falle:

Nel *logos* adesso si sviluppa la spinta a portarsi di continuo fino al naufragio, non per arrendersi, ma per ricostituirsi in forma nuova, più ampia, più compiuta, e continuare questo processo in un infinito incolmabile. Questa scienza scaturisce dal *logos*, che non si chiude in sé ma, aperto all'*alogon*, lo penetra subordinandogli. La continua, incessante interazione di abbozzo di costruzione teorica e pratica sperimentale è un semplice grande esempio e simbolo di questo processo universale acceso dall'urto fra *logos* e *alogon*²⁰.

Si sviluppa all'interno del discorso scientifico, che si appresta a diventare decisivo per la costituzione della visione del mondo da parte dell'uomo moderno, una tensione profonda e potenzialmente pericolosa: coesistono atteggiamenti rigorosi – quelli degli scienziati – e atteggiamenti di carattere molto diverso, che vengono assunti in funzione della paura e del timore ispirato naturalmente dal mondo all'uomo. All'interno di queste tensioni si possono generare, e si sono generati, secondo Jaspers, atteggiamenti di tipo irrazionale, o superstizioso, che poco o nulla avrebbero a che fare con quelli scientifici, ma che sono diventati in alcune circostanze maggioritari. Atteggiamenti addirittura autodistruttivi²¹, che però costituirebbero un'accelerazione ed una estremizzazione della cultura nata dalla rivoluzione scientifica, e non un suo tradimento, visto che secondo Jaspers il «contrassegno decisivo dell'uomo scientifico è diventato il suo cercare antagonisti nell'indagine»²². La scienza si alimenta con ostinazione di contrasti e contrapposizioni, scatenando forze che possono diventare incontrollabili e sviare dalla missione dell'uomo di scienza, che è quella di ricondurre l'*alogon* al *logos* in un processo potenzialmente infinito.

Il principale esito distorto del genuino atteggiamento scientifico è la perdita del senso e dei confini della scienza moderna²³. Occorre approfondire il significato della riflessione di Jaspers, prendendo innanzitutto in esame la dimensione del confine: di cosa dovrebbe occuparsi la scienza e quali sono gli "oggetti" della scienza? E perché quando perdiamo di vista gli oggetti della scienza, e perdiamo di vista i loro confini, perdiamo con essi anche il significato del lavoro scientifico?

²⁰ Ivi, pp. 123-124.

²¹ Cfr. ivi, p. 125.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr., ivi, p. 127.

La via dell'errore è la seguente. Nella ricerca poniamo il presupposto della conoscibilità del mondo. Infatti, senza tale presupposto ogni ricerca sarebbe priva di senso. Ma esso è suscettibile di due interpretazioni: in primo luogo, come conoscibilità degli oggetti nel mondo; in secondo luogo, come conoscibilità del mondo nel suo insieme. Soltanto il primo presupposto è corretto, ed è impossibile sapere quanto si può ancora progredire con la conoscenza del mondo. La sua erroneità è dimostrata dalle difficoltà radicali che, pur non ponendo alcuna restrizione alla ricerca di contenuti, indicano il confine del sapere, cioè il confine rappresentato dal fatto che non solo il mondo nel suo insieme, come singola entità chiusa, si sottrae alla conoscenza, ma anche che esso, nel senso di qualcosa di pensabile e sperimentabile senza contraddizioni, non sussiste affatto per noi. Questi confini diventano chiaramente visibili quando si vede il falso presupposto della conoscibilità del mondo-come-tutto naufragare al contatto con i fatti della ricerca²⁴.

Anche il fenomeno della perdita dei «confini» della scienza può essere ricondotto alla mancata consapevolezza del fatto fondamentale della *Spaltung*²⁵, che produce la divaricazione fra soggetto e oggetto e impedisce al primo di poter comprendere in modo totale e senza residui il mondo con il pensiero. Dove non si fa largo la consapevolezza filosofica intorno ai limiti del pensiero, rinascono atteggiamenti prescientifici e prefilosofici, che possiedono solo la facciata dell'atteggiamento scientifico moderno – del quale riutilizzano gli strumenti o le pratiche – ma che nella sostanza rimandano al pensiero magico-religioso, o alla vera e propria «superstizione tipicamente moderna»²⁶, che induce ad assegnare alla scienza compiti che non le appartengono, o ad attendersi da essa risposte che non è in grado di fornire. Jaspers non esita a definire questo tipo di risvolto come la «frattura nella coscienza della nostra epoca»²⁷. È una indicazione interessante, perché suggerisce l'idea di una discontinuità storica, o addirittura di un processo di inversione del percorso di evoluzione della storia: un balzo storico, ma all'indietro, verso configurazioni antiche, o sicuramente precedenti rispetto alle recenti svolte della civiltà europea, che a partire dalla rivoluzione scientifica si era costituita come civiltà della scienza. Dalle fratture della storia possono emergere, ed effettivamente emergono, formazioni arcaiche, pratiche desuete, comportamenti superati, che però trovano nel mondo contemporaneo un terreno molto fertile per attecchire e per prosperare. Si sviluppano così tendenze che investono la scienza trascinandola verso il recupero di funzioni ingenue, non tanto dissimili rispetto a quelle che

²⁴ Ivi, pp. 126-127.

²⁵ Cfr. K. Jaspers, *Filosofia*, pp. 820-834 e Id. *Introduzione alla filosofia*, pp. 11-29.

K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 127.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 126.

le venivano attribuite in contesti tipici della magia naturale rinascimentale: una scienza dai caratteri magici, come abbiamo già avuto modo di osservare, che ritorna a coltivare l'illusione di esercitare il suo potere in un cosmo chiuso e circoscritto, potenzialmente percorribile da parte a parte, e soprattutto manipolabile, o conoscibile fin nelle sue fibre più intime. La difficoltà di tollerare limiti e confini, dunque, investe anche la scienza e trasforma radicalmente il modo in cui essa viene percepita, o addirittura genera risentimento nei confronti del grave peso psicologico che essa induce a sopportare, visto il suo continuo richiamare alla dimensione della *scissione*, del limite e della infinita dialettica fra *logos* e *alogen*.

La condizione esistenziale prodotta dall'affermarsi della scienza può senz'altro definirsi, nella prospettiva di Jaspers, produttrice di smarrimento, stati d'ansia, sensazioni di profondo disagio da parte dell'umanità occidentale, che si trova al cospetto di un mondo in continua oscillazione e in continua ricerca di un nuovo centro. Se l'Europa è stata l'artefice (e la causa) della condizione spirituale del tempo presente – dei «profondi tagli e dei grandi balzi della storia occidentale»²⁸, che però negli ultimi tre secoli hanno determinato anche le torsioni e gli sconvolgimenti della storia mondiale – è allora nel profilo storico dell'Europa che vanno cercati i motivi generatori delle contraddizioni. Jaspers sceglie di tematizzare il problema della condizione spirituale del tempo attraverso l'analisi del suo fenomeno più caratteristico: la comparsa della tecnica moderna. L'aggettivo “moderna” non è stato indicato a caso: «La tecnica come impiego di utensili è vecchia quanto l'uomo – dice Jaspers – Fin dove arriva il nostro ricordo essa è già presente»²⁹, ma la capacità tecnica dell'uomo, unita ai progressi sorprendenti della scienza, si accresce enormemente nell'evo moderno³⁰, provocando trasformazioni profondissime negli ambiti decisivi della relazione uomo-natura, del lavoro e dell'organizzazione sociale.

Ricorre molte volte l'immagine della «frattura» storica, per rendere comprensibile l'entità degli effetti della tecnica sul nostro tempo. Con l'avvento della tecnica si entra infatti secondo Jaspers in una fase nuova della storia mondiale, per la quale non esistono metri di paragone nel passato. A meno che non si guardi indietro al tempo più remoto, quello della preistoria umana,

²⁸ Ivi, p. 105.

²⁹ Ivi, p. 136.

³⁰ Cfr. ivi, p. 130.

nel corso della quale i nostri antenati impararono per la prima volta a padroneggiare il fuoco:

Se cerchiamo un'analogia per la nostra epoca, non la troviamo nel periodo assiale, ma piuttosto in un'altra era tecnica, di cui non abbiamo alcuna notizia tramandata: l'era dell'invenzione degli utensili e dell'uso del fuoco, quando l'uomo, con un balzo in ogni campo, scoprì condizioni assolutamente nuove per le sue possibilità. Le lunghe epoche successive di mera ripetizione ed espansione, e in fondo di trama inalterata, sono state lasciate indietro. Ecco perché il secolo scorso, come il nostro, ha avuto entusiasticamente coscienza delle immense, ineguagliate possibilità aperte all'uomo in ogni aspetto dell'essere umano. Ed ecco perché non abbiamo nulla di storicamente tramandato da mettere in confronto con il divenire della nostra epoca³¹.

L'era della tecnica, che potrebbe rappresentare l'inizio di una nuova svolta storica, addirittura di una nuova età assiale, dai contorni indefiniti e nebulosi, si trova dunque sospesa fra due dimensioni contrastanti: quella di un futuro ancora molto distante, verso il quale l'Occidente corre come bendato; e quella del passato remoto. Non credo sia esagerato sottolineare la valenza primitiva e primordiale che acquisiscono la tecnica e le sue manifestazioni agli occhi di Jaspers, che qui come altrove sembra allinearsi ad alcune delle correnti del pensiero europeo e mitteleuropeo del tempo, che guardano con profondo sospetto alle trasformazioni prodotte dal diffondersi della tecnica in tutti gli ambiti dell'agire umano³². Le discontinuità generate dalla comparsa e dallo sviluppo della tecnica, dal punto di vista di Jaspers, andrebbero dunque intese come *regressioni* a condizioni di sviluppo primitive, anche se apparentemente si presentano nelle forme degli strumenti più moderni e perfezionati, che trasformano perfino il gusto estetico degli uomini contemporanei. Esistono aspetti delle forme tecniche che non possono non essere considerati dalla prospettiva del "bello" artistico, che si impone adesso secondo forme nuove e assecondando nuove sensibilità. Fanno la loro comparsa macchine e veicoli che sorprendono per la capacità di rappresentare la «integrazione funzionalmente perfetta nell'essere-umano»³³ degli oggetti tecnici, i quali, rispondendo

³¹ *Ibidem*.

³² Sul tema si leggano le riflessioni di G. Cantillo, *La nostra epoca deve imparare che non tutto è da fare*, pp. 55-61 e F. Miano, *Karl Jaspers, la bomba atomica e l'etica della responsabilità*, pp. 63-78. Un preciso indizio intorno ai motivi per i quali Jaspers guardava con sospetto al diffondersi della tecnica e alle profonde trasformazioni che da essa provenivano si trova in *Origine e senso della storia*, cit., pp. 161-162 all'interno di una lunga nota sui lavori dei fratelli Ernst e Georg Jünger dedicati al problema della tecnica. Interessanti contributi critici sull'argomento si trovano in V. Cesarone, *Senso della storia o posthistoire? Jaspers a confronto con Ernst Jünger*, pp. 121-137 e in D. Conte, *Titano Tecnica. Karl Jaspers e i fratelli Jünger*, pp. 7-44.

³³ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 153.

alla natura interna della tecnica stessa, perdono alcuni dei tratti tipici del prodotto artistico – gli abbellimenti e gli orpelli superflui – per acquisirne degli altri, ispirati però alla necessità di esprimere il massimo della funzionalità e il massimo livello di *performance*. Dunque una intima necessità di perfezione e di equilibrio si può riconoscere anche all'interno delle parti meccaniche di un motore, che produce sull'osservatore un effetto incantatorio non meno forte di quello delle grandi opere dell'ingegno umano. Andrebbe qui ricordato, per inciso, quanto forte sia stato l'impatto prodotto dalla comparsa delle macchine sull'immaginario artistico delle avanguardie novecentesche, a partire dal futurismo di Marinetti, che di fatto avrebbe inaugurato la stagione delle estreme sperimentazioni dell'arte del secolo scorso.

Il potere incantatorio della tecnica non si sprigiona tuttavia solamente sul piano artistico ed estetico. Esistono altri ambiti all'interno dei quali gli effetti prodotti dall'imporsi della tecnica sembrano coincidere con le torsioni che hanno caratterizzato la storia politica e sociale del Novecento. Torsioni regressive – come vedremo a breve – ma anche distruttive, o autodistruttive, perché all'immagine futuristica di un mondo naturale completamente addomesticato e sottoposto al controllo dell'uomo, potrebbe corrisponderne anche un'altra, che «non mette capo alla liberazione dalla natura mercé il dominio della natura, bensì piuttosto alla distruzione della natura e dell'uomo stesso»³⁴. L'esito autodistruttivo della tecnica non può essere considerato come scontato o inevitabile. Inevitabili, al contrario, sembrano essere quei processi di scomposizione della coscienza e dell'individualità della persona, che sono il risultato del diventare pervasiva della tecnica in tutti gli ambiti della vita quotidiana. Le fratture storiche, potremmo dire, costituiscono anche cesure nelle vicende individuali degli uomini contemporanei, che di fronte alle meraviglie della tecnica provano sentimenti di sconcerto non diversi da quelli che, possiamo supporre, investirono i nostri antenati quando impararono ad usare il fuoco, o a produrre i primissimi utensili per la caccia dei grandi animali. Uno sconcerto derivato dalla sensazione di aver scoperto l'esistenza di riserve di forza sconfinite e, in larga parte, ancora sconosciute, come sconosciuti sono, per la maggior parte di quanti se ne servono, i processi di funzionamento dei congegni tecnici: «gli uomini possono servirsi della tecnica incompresa senza alcun rapporto con la natura, perlomeno in certi campi, mentre la tecnica meccanica naturale del passato richiedeva pratica e capacità che si manife-

³⁴ Ivi, p. 150.

stavano in destrezza fisica»³⁵. Il processo di adeguamento dell'uomo moderno al mondo della tecnica avviene quindi in forme inconscie e inconsapevoli, mentre crescono le connessioni fra gli oggetti quotidiani in forza di elementi invisibili – come l'elettricità o, facendo un salto verso il nostro presente, le reti informatiche – per l'utilizzo delle quali non è richiesta una conoscenza specifica del loro funzionamento. Chi si limita alla loro utilizzazione «compie un semplice gioco di prestigio primitivo»³⁶, mentre chi si pone dall'altro lato del processo, lo scienziato che programma e costruisce gli ambienti tecnici in cui si svolge l'esistenza quotidiana, acquisisce il carattere altrettanto inattuale dello stregone primitivo, del manipolatore della realtà, dotato del dono del potere carismatico³⁷.

Non è difficile intuire, dalla prospettiva appena richiamata, la conseguenza politica dello sviluppo della tecnica. Jaspers dedica un interessante paragrafo del suo *Origine e senso della storia* al tema del *demonismo della tecnica*, dunque agli effetti ambivalenti del progresso tecnologico, che da un lato libera gli uomini dalla schiavitù dei bisogni, mettendo nelle loro mani un potere fino ad ora sconosciuto di controllo della natura; dall'altro produce un effetto talmente pervasivo da provocare il rischio della «trasformazione dell'uomo in componente della macchina»³⁸, ovvero in ingranaggio di un sistema molto ampio e ramificato, impossibile da dominare. «Il pensiero tecnico si estende a tutte le sfere dell'agire umano»³⁹ e la forma della macchina finisce per rappresentare una sorta di modello archetipico da applicare agli ambiti più disparati, ben oltre l'orizzonte circoscritto della produzione industriale di beni di consumo:

Poiché il modellamento della vita è opera meccanica, l'intera società si è trasformata in una sola grande macchina, in un'organizzazione comprendente tutta la vita. Gli apparati burocratici dell'antico Egitto e dell'impero romano sono solo dei precursori dei moderni stati di funzionari. D'ora in poi, tutto ciò che intende essere efficace deve essere foggato a somiglianza della macchina, cioè deve assumere un carattere esatto, coercitivo, vincolato da norme esterne. La massima potenza emana dalla macchina più grande e più perfettamente elaborata⁴⁰.

Jaspers guarda evidentemente a posteriori ai principali (e sciagurati) espe-

³⁵ Ivi, p. 152.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Cfr. K. Jaspers, *Ragione e antiragione nel nostro tempo*, pp. 65-86. Sull'argomento si veda anche il recente contributo di S. Achella, «Il rifiuto dell'Illuminismo è come un tradimento dell'umanità». *Filosofia e scienze nel pensiero di Karl Jaspers*, pp. 59-73.

³⁸ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 159.

³⁹ Ivi, p. 160.

⁴⁰ *Ibidem*.

rimenti politici che nel Novecento hanno accompagnato il processo di affermazione della tecnica moderna e che, in molti casi, hanno reso possibile la rivelazione di tutto il suo potenziale disumanizzante⁴¹. È difficile non cogliere il riferimento agli eccessi militaristici, o addirittura concentrazionari, della società tedesca durante il nazismo, o di quella sovietica durante il lungo dominio di Stalin, dietro alla preoccupata constatazione del fatto che nel mondo moderno «l'uomo stesso diventa una delle materie prime da lavorare opportunamente»⁴². Con la tecnica prende avvio un percorso che forse non si sbaglia a considerare, dalla prospettiva di Jaspers, come conseguenza del progressivo deteriorarsi del principio di ragione (o, per meglio dire, di ragione filosofica) e del suo abbassarsi a *intelletto* strumentale⁴³. Abbassamento ed inversione che non portano ad un regresso sul piano della potenza tecnica dell'Occidente, anzi la accrescono ulteriormente; ma che dall'altro lato rendono la società europea ed occidentale pronta a riabbracciare linee di condotta, atteggiamenti mentali e posture culturali, che a partire dall'età assiale erano state liquidate e quasi dimenticate. Dal passato riemergono pratiche sociali antiche, che spingono verso la trasformazione della società in organizzazione di massa – la massa che, dice Jaspers richiamandosi direttamente all'opera di Gustav Le Bon, «vive al più basso livello di coscienza»⁴⁴ – con i suoi rituali pagani, i suoi capi carismatici e le sue regole ferree. Alle faticose circonvoluzioni del pensiero critico, vengono preferiti gli *slogan* della propaganda politica. Al sapere ragionevole, che è sempre illuminato dal dubbio e dalla consapevolezza del fatto che il destino umano è incerto e impossibile da prevedere, si sostituisce il sapere dogmatico, potenzialmente violento, totalitaristico, perché rinchiude tutta la realtà della storia all'interno di una figurazione fissa, della quale ritiene di aver compreso le linee di sviluppo fondamentali⁴⁵. Si inaugura così quella che a Jaspers appare come «l'epoca delle semplificazioni»⁴⁶, che non ha un carattere liberatorio sull'uomo, ma sembra invece generare tutto intorno nuovi lacci e nuove catene invisibili, che sembrano produrre un'inversione

⁴¹ Non è possibile in questa sede affrontare il versante “politico” della riflessione di Jaspers. Per un approfondimento del tema si vedano almeno E. Alessiati, *Karl Jaspers e la politica. Dalle origini alla questione della colpa*; E. Massimilla, *Sulla vocazione per la politica. Max Weber e le Politische Stimmungen di Karl Jaspers*; A. P. Ruoppo, *Marxismo ed esistenzialismo: due filosofie dell'Europa. Lukàcs e Jaspers si incontrano a Ginevra (1946)*.

⁴² K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 160.

⁴³ K. Jaspers, *La bomba atomica e il destino dell'uomo*, pp. 444 sgg.

⁴⁴ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 167.

⁴⁵ Cfr. K. Jaspers, *La bomba atomica e il destino dell'uomo*, pp. 452-453.

⁴⁶ K. Jaspers, *Origine e senso della storia*, p. 174.

del percorso di sviluppo storico: non più dal basso verso l'alto, o dal semplice al complesso, ma dal massimo livello di complessità, al massimo livello di semplificazione, fino alla creazione di una società distopica – un alveare umano – all'interno del quale ogni ruolo è predeterminato e nessuno scarto dalla regola è ammesso.

Bibliografia

- S. Achella, *Rimanere in cammino. Karl Jaspers e la crisi della filosofia*, Napoli, 2011
- S. Achella, «Il rifiuto dell'Illuminismo è come un tradimento dell'umanità». *Filosofia e scienze nel pensiero di Karl Jaspers*, in «Bollettino della Società Filosofica Italiana», 3, 2025, pp. 59-73
- E. Alessiato, *Karl Jaspers e la politica. Dalle origini alla questione della colpa*, Napoli, 2012
- E. Alessiato, «Nella lotta contro gli ostacoli farsi degni dell'umanità». *Karl Jaspers legge Kant*, in «Revista Portuguesa de Filosofia», LXXV, 1, 2019, pp. 247-278
- E. Alessiato, *Processo all'autore. Karl Jaspers a cinquant'anni dalla morte*, a cura di E. Alessiato, Milano-Udine, 2019
- J. Assmann, *La memoria culturale e il mito dell'età assiale*, in «Studi Jaspersiani», 3, 2015, pp. 29-71
- G. Cantillo, *Introduzione a Jaspers*, Roma-Bari, 2006
- G. Cantillo, *La nostra epoca deve imparare che non tutto è da fare. Karl Jaspers, la bomba atomica e l'etica della responsabilità*, in *Il nucleare: una questione scientifica e filosofica dal 1945 a oggi / Nuclear power: a scientific and philosophical issue from 1945 to today*, a cura di O. Ombrosi, Milano-Udine, 2020, pp. 55-61
- G. Cantillo, *Storia universale, età assiale, senso della storia*, in «Studi Jaspersiani», 3, 2015, pp. 95-108
- V. Cesarone, *Senso della storia o posthistoire? Jaspers a confronto con Ernst Jünger*, in «Studi Jaspersiani», 3, 2015, pp. 121-137
- D. Conte, *Titano Tecnica. Karl Jaspers e i fratelli Jünger*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche», CXXXIII, 2024, pp. 7-44
- K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo* (1919), Roma, 1950
- K. Jaspers, *La situazione spirituale del tempo* (1931), trad. it di N. De Domenico, Milano-Udine, 2026
- K. Jaspers, *Ragione ed esistenza* (1931), trad. e nota a cura di A. Lamacchia, Torino, 1971
- K. Jaspers, *Origine e senso della storia* (1949), Milano-Udine, 2014
- K. Jaspers, *Ragione e antiragione nel nostro tempo* (1950), Milano, 1999
- K. Jaspers, *Introduzione alla filosofia* (1950), Milano, 2010
- K. Jaspers, *Filosofia* (1956), Torino, 1978
- K. Jaspers, *I grandi filosofi* (1957), a cura di F. Costa, Milano, 1973
- K. Jaspers, *La bomba atomica e il destino dell'uomo* (1958), Milano, 2013
- E. Massimilla, *Sulla vocazione per la politica. Max Weber e le Politische Stimmungen di Karl Jaspers*, Napoli, 2019

- F. Miano, *Karl Jaspers, la bomba atomica e l'etica della responsabilità*, in O. Ombrosi (a cura di), *Il nucleare: una questione scientifica e filosofica dal 1945 a oggi / Nuclear Power: a Scientific and Philosophical Issue from 1945 to Today*, Milano-Udine, 2020, pp. 63-78
- O. Ombrosi (a cura di), *Il nucleare: una questione scientifica e filosofica dal 1945 a oggi / Nuclear Power: a Scientific and Philosophical Issue from 1945 to Today*, Milano-Udine, 2020
- A.P. Ruoppo, *Marxismo ed esistenzialismo: due filosofie dell'Europa. Lukács e Jaspers si incontrano a Ginevra (1946)*, Milano-Udine, 2023
- K. Salamun, *Jaspers e la storia: prospettive sulla storia, il concetto di storicità e la tesi dell'epoca assiale*, in «Studi Jaspersiani», 3, 2015, pp. 255-270

Mito e storia in Roland Barthes. La storiografia fra costruzione e demitologizzazione

Sebastiano Mosti

1. Mito-semiologia

Il dibattito degli ultimi decenni che ha esplorato nuove possibilità espressive per la storiografia annovera fra i suoi padri Roland Barthes¹. L'ossessione per la dimensione storica, che il critico francese introiettò dall'intima lettura di Michelet, unita all'interesse linguistico-semiotico, ha fatto di Barthes un punto di riferimento inaggrabile per chiunque intenda riflettere sui confini logici e simbolici della scrittura della storia. In effetti, a cominciare da *Le degré zéro de l'écriture*, passando per i contributi sull'opera di Michelet, arrivando alle considerazioni sulla storia e la sociologia dell'abbigliamento, l'indagine di Barthes si è sempre impegnata a comprendere la specificità e l'autonomia del "discorso della storia". Per tal ragione, quest'ultimo viene interpretato dal pensatore francese alla luce di ulteriori forme discorsive come il romanzo, il cinema, la poesia e persino il mito. In altre parole, la provocazione teorica di Barthes si è sostanziata nell'accostare analiticamente il discorso vero per eccellenza – quello riportante "ciò che è accaduto" – a quei discorsi che, in quanto "finti", l'Occidente ha spesso considerato altresì "falsi"². Tale operazione barthesiana genera ancora oggi perplessità, dal momento che invita ad avvicinare la storiografia alla narrazione di finzione, ovvero a quel tipo di discorso "senza fondamento", rispetto a cui proprio la disciplina storico-filologica si pose quale antidoto. Fin dai tempi di Tucidide, infatti, l'Europa ha imparato a pensare il mito come quanto di più corrosivo per l'obiettività della conoscenza storica stessa³. Eppure, come tenteremo di mostrare, la distinzione sovente tracciata fra queste due cate-

¹ Per una ricostruzione dei dibattiti storiografici nel secondo Novecento, si vedano S. Loriga, J. Revel, *Une histoire inquiète*; C. Sorba, F. Mazzini, *La svolta culturale*.

² Cfr. C. Ginzburg, *Il filo*.

³ Cfr. M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*.

gorie discorsive risulta più sfumata di quanto la nostra grande tradizione abbia generalmente ammesso. Per comprendere le ragioni di un tale questionamento è necessario indietreggiare metodologicamente, per delineare anzitutto cosa sia il mito dalla prospettiva di Barthes. Potrà, così, apparire più chiaro quale contributo esso offra al “discorso della storia”.

Le *Mythologies* di Roland Barthes sono uno dei testi più determinanti dell'ultimo secolo di studi sul mito. Al suo interno, la società delle comunicazioni di massa e delle fiorenti industrie culturali veniva posta sotto lo sguardo attento dello studioso e decifrata con una meticolosità fino ad allora sconosciuta. Nei suoi più di cinquanta capitoli, ognuno dei quali dedicati a un aspetto mitico della vita contemporanea, Barthes passa in rassegna con acume molte materie: dalla pubblicità alla politica, dalla letteratura al cinema. A complemento di questa varietà di saggi, infine, presenterà un breve saggio di semiologia intitolato *Le mythe aujourd'hui*, nel quale espone alcune delle principali categorie interpretative di questa nuova mitologia contemporanea. In tal proposito, risultano esplicative le parole di Louis-Jean Calvet, secondo cui la semiologia barthesiana «è la scienza della società nel suo significarsi (e nel suo contemporaneo distorcersi) e ciò sembra implicare che la semiologia tenderebbe a diventare la scienza dell'ideologia»⁴. Apprendendo ciò, il lettore di questo testo potrebbe rimanere contrariato dall'*incipit* dell'opera. L'ingresso del più celebre saggio di semiologia applicata al mito consiste, infatti, in un'affermazione generica e frustrante: «*le mythe est une parole*»⁵. Nel giro di un solo paragrafo, inoltre, Barthes affastella una serie di ulteriori definizioni tronche: il mito è un sistema di comunicazione, ma anche un messaggio. Il mito è un modo di significare e una forma. E ancora: il mito non è un oggetto, un concetto o un'idea. Nonostante il vorticare di questa rapida sequenza definitoria, in effetti, qualcosa comincia a stagliarsi chiaramente fin da subito. Insistendo sulla dimensione modale e sistemica del mito, Barthes dichiara al lettore di volersi interessare alla struttura di questa entità, piuttosto che alla sua sostanza. Si tratta di un approccio simile a quello di Claude Lévi-Strauss, verso il quale Barthes non nascose mai la propria stima. Ad ogni modo, che il mito sia “una parola” non significa altro che qualsiasi cosa può divenire mito: ogni parola, persino la più ordinaria, può subire una trasfigurazione alchemica nella luce del mito. E ciò, poiché la miticità non dipende da un tratto

⁴ L.-J. Calvet, *Roland Barthes*, pp. 172-173.

⁵ R. Barthes, *Mythologies*, p. 823.

sostanziale, quanto dall'organizzazione formale e dalla destinazione sociale del suo oggetto. Ecco, allora, chiarito il significato più profondo della generica definizione iniziale: i limiti del mito consistono nelle modalità di utilizzo e di manipolazione dell'oggetto, non nella sua autonoma natura. Ciò che affascina il giovane semiologo, in questo senso, è una specifica modalità manipolatoria del linguaggio ordinario, delle parole. Ciò che Barthes si propone di fare, allora, è individuare a quali condizioni tale ordinarietà muta in miticità. Con grande precisione, l'autore comincia a presentare le categorie della sua analisi.

Nel paragrafo eloquentemente intitolato *Le mythe comme système sémiologique*, Barthes parte dalla constatazione che il linguaggio comune postula l'esistenza di soli due elementi costituenti: un significante [*signifiant*] che esprime un significato [*signifié*]. In altre parole, la diffusa percezione pre-teorica del linguaggio induce a credere che i significanti siano la diretta rivelazione di un significato. E se questa visione è difficilmente aggirabile, ciò si deve quantomeno alla sua antica autorità. Già il referenzialismo del *De interpretatione* aristotelico cementificava questa prospettiva, contro cui dovette scontrarsi ogni pensatore intento a mostrare come il linguaggio non fosse un *medium* inerte rispetto al suo contenuto⁶. A questa semplificazione Barthes intende restituire la giusta complessità. Come, infatti, si può leggere: «j'ai affaire dans tout système sémiologique non à deux, mais à trois termes différents ; car ce que je saisis, ce n'est nullement un terme, l'un après l'autre, mais la corrélation qui les unit : il y a donc le signifiant, le signifié et le signe, qui est le total associatif des deux premiers termes»⁷. Non più, dunque, una relazione diretta fra significante e significato, ma una relazione quantomeno mediata da un terzo termine: il *segno*⁸, o *senso*. La portata di questa entità sfugge alla maggior parte dei lettori, poiché non ha un'esistenza tangibile e concreta. Essa si mostra piuttosto sotto forma di relazione [*corrélation*] fra i due termini più celebri. È questa relazione a "cromatizzare" una certa entità: a colorarla di una specifica tinta. Tanto più che, come constateremo più avanti, i discorsi realisti, fra cui quello storico, cercano di eludere l'ingombro del *senso* per spacciare i propri significanti come trasparenti sui significati che esporrebbero obiettivamente⁹.

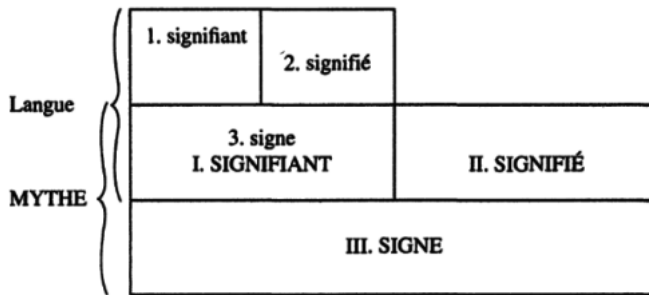
⁶ Cfr. H. White, *The Discourse of History*, p. 199.

⁷ R. Barthes, *Mythologies*, p. 826.

⁸ D'ora in avanti l'utilizzo nell'accezione tecnica dei termini da parte di Barthes sarà segnalata con il corsivo.

⁹ W. Kansteiner, *Hayden White's Critique*, p. 257: «Barthes urges us to rethink the relationship between fiction and history. Both forms of discourse are affected by what he termed on another occasion the "totalitarian ideology of the referent"».

Precisato ciò, viene il momento di passare da quel linguaggio di “primo livello” che è il linguaggio ordinario, a quello di “secondo livello” che è il mito. Il mito è, secondo la definizione di Barthes, un “meta-linguaggio”, in quanto assume per suoi significanti i segni già formati del linguaggio ordinario. In altre parole, è un linguaggio che si serve di un altro linguaggio: un linguaggio parassita. Onde evitare ridondanza, l'autore escogita un nuovo vocabolario per denominare le entità semiotiche che nel meta-linguaggio occupano il ruolo analogo di significante, significato e *sensu*. Così, Barthes parla di *forma*, *concetto* e *significazione*. Questi tre termini esprimono la struttura tripartita del meta-linguaggio mitico, dove la *forma* corrisponde al *sensu* finale del linguaggio ordinario, il *concetto* rappresenta il nuovo significato da veicolare attraverso la *forma*-significante e, infine, la *significazione* è il *sensu* espresso dal mito. Barthes propone un'esemplificazione: si prenda la frase “quia ego nominor leo”, letta in un manuale di grammatica latina. Ci si troverà in una duplice situazione di fronte ad essa. Da una parte le parole hanno un *sensu* molto semplice, ma dall'altra ci si accorge che quelle parole stanno lì a significare [*signifier*] qualcos'altro: il fatto che sia un esempio di grammatica destinato a illustrare la regola dell'accordo dell'attributo. Ovvero, tale frase ha sia un *sensu* di primo livello, definibile “letterale”; ma nel contesto della grammatica latina ha soprattutto un *sensu* di secondo livello e “mitico” nell'accezione di Barthes, ovvero quello di imporsi come paradigma di correttezza.



2. Significazione mitica e temporalità

Ma che cosa accade esattamente quando il meta-linguaggio mitico assume l'ultimo tassello del linguaggio ordinario, per farne il primo elemento della sua catena semiologica? Barthes tenta adesso di esplicitare le modalità della metamorfosi mitica e individua nella neutralizzazione della storicità dell'og-

getto il viatico per la sua mitizzazione. Ogni oggetto, materiale o linguistico, possiede una storia. In un sistema di linguaggio ordinario, ad esempio, la frase “quia ego nominor leo” ha una sua pienezza, una sua ricchezza e persino una sua storia, per quanto astratta. Nella fattispecie, la storia di un certo animale, che vive di caccia nelle pianure africane. Ma quando questa frase viene assunta in quanto *forma*, la proposizione si svuota della sua storia. D’altro canto, questa storicità non risulta più funzionale ad esprimere la regola di grammatica intesa. Con ciò, il *sensu* allontana la sua contingenza, svuotandosi della sua storia e facendo restare nient’altro che la propria lettera. Quest’ultima, nella sua inerzia, sarà alla mercé di un nuovo significato destinato a riempire quella cavità svuotata dalla storia. Come scrive Barthes: «la forme a éloigné toute cette richesse: sa pauvreté nouvelle appelle une signification qui la remplit. Il faut reculer beaucoup l’histoire du lion pour faire place à l’exemple de grammairien»¹⁰. In altre parole, quando la “macchina mitologica” si mette in moto, il *sensu* che viene trasformato in *forma* esige che la storicità evapori. È per tal ragione che Barthes definisce il mito come una parola depoliticizzata, poiché privata della sua natura fattiva e umana. Ma tale depoliticizzazione ha paradossalmente una determinazione politica: il mito, infatti, è un dispositivo politico atto a naturalizzare lo *status quo*, attraverso la cancellazione del valore storico di ogni contingente e libera produzione umana. Ciò che del *sensu* di partenza deve restare è un involucro vuoto, atto a essere docilmente riempito con un nuovo significato (*concetto*) scelto arbitrariamente dal creatore di miti. In breve, il mito appiattisce la ricchezza storica dell’oggetto che assume, per poterlo votare a una nuova *significazione*¹¹.

Adesso, guardando a questa operazione di “destorificazione”¹², la relazione fra mito e temporalità si presenta in una veste ulteriormente problematica. Non del tutto a torto, infatti, la tradizione degli studi mitologici aveva concepito il mito soprattutto come un condensatore memoriale, in cui conservare la storia di una civiltà. Ma Barthes, dal canto suo, attenziona sulla faccia oscura di questo dispositivo culturale. Invero, seguendo l’argomentazione semiologica sopra esposta, il lettore è condotto a riconoscere nel mito, non più ciò che tutela e trasmette la memoria sociale, quanto più ciò che la neutralizza. Questa ridefinizione dei rapporti invita a leggere la posizione del mito nei con-

¹⁰ R. Barthes, *Mythologies*, p. 831.

¹¹ Cfr. J. Culler, *Barthes*, p. 15.

¹² Cfr. E. De Martino, *Sud e magia*, pp. 92 sgg.

fronti della temporalità in termini tutt'altro che complementari, ma agonici. Eppure, la suddetta ridefinizione non si arresta qui. Barthes, inoltre, costringe a questionare l'inveterata opinione per cui il mito sarebbe una forma simbolica arcaica, abitante esclusivamente il tempo passato o le regioni più primitive. Si pensi a come l'antropologia ottocentesca, rimarcando la primitività dei popoli "selvaggi", abbia indotto a percepire il mito come il primo gradino di uno sviluppo culminante nella tecno-scienza. In questo modo, il mito è stato estromesso *de iure* dal presente delle società avanzate. Eppure, fra le pagine di *Mythologies*, apprendiamo tangibilmente come il mito sia ancora presente ed efficace nella nostra civiltà tecnologica. Di più: è proprio servendosi dei ripetitori della tecnica che il mito ha oggi raggiunto un potere mai toccato prima. Non per caso, la società borghese e democratica, del consumismo, delle comunicazioni di massa, del cinema, è agli occhi di Barthes la più grande incubatrice di mito che l'umanità abbia mai generato. In questo senso, lo sguardo del mitologo non deve più rivolgersi al passato o a terre lontane, dal momento che trova nell'*hic et nunc* il suo compito più importante. È anche in questo significato che Chiara Bottici nel suo fondamentale *Filosofia del mito politico* parla di "banalità del mito"¹³. L'autrice evoca così, tramite una via parallela, ciò che anche Barthes si era sforzato di mostrare: ovvero che il mito non necessita strettamente di circostanze sacre o straordinarie per manifestarsi. In quanto uso specifico del linguaggio, esso può trovare forme molto comuni e quotidiane. Il che ci impone di ripensare il nostro stesso presente come una dimensione capillarmente abitata da questo ospite inquietante.

Ad ogni modo, proprio nel ragionare sul rapporto tra *forma* e *concetto*, ci si sofferma sulla dimensione che permette la conversione mitica: quella della *significazione*. Come spiega Barthes, la *significazione* è esattamente ciò che unisce la *forma* al *concetto* ed è, dunque, ciò che viene effettivamente consumato: il mito stesso. Ora, il tipo di correlazione che la *significazione* instaura – avvisa Barthes – è di tipo deformativo. Ovvero, nel metalinguaggio mitico il *concetto* deforma il *senso* del linguaggio ordinario. Ed è in questa deformazione che bisogna trovare la specificità di ogni mitizzazione. Si tratta, infatti, di una deformazione che è allo stesso tempo una forzatura del *senso* iniziale, ma mai una sua cancellazione. Il nuovo *concetto* forza, dunque, ma non abolisce

¹³ C. Bottici, *A Philosophy*, p. 112: «thinking of myth as the product of the "savage" or "primitive" mind has impeded us from seeing the myth by which we – civilised, clothed human beings – live every day. And this is a problematic attitude that can open the way for the affirmation of myth in its most dangerous form – the myth without any possible mediation. In contrast, one should start from the assumption of a possible banality of myth».

il *sens*. Con gergo marxista, Barthes conclude che quest'ultimo viene quanto più alienato. Scrive l'autore: «le mythe est un système double, il se produit en lui une sorte d'ubiquité: le départ du mythe est constitué par l'arrivée d'un sens. [...] la signification du mythe est constituée par une sorte de tourniquet incessant qui alterne le sens du signifiant et sa forme, un langage-objet et un méta-langage, une conscience purement signifiante et une conscience purement imageante»¹⁴. Come avremo modo di vedere a breve per quel che riguarda il discorso della storia, questa duplicità è uno dei tratti più distintivi del discorso mitico. Almeno quanto l'ultima caratteristica di cui resta da parlare: la motivazione. Se, infatti, nel linguaggio ordinario il *segno* è arbitrario e immotivato, al contrario la *significazione* del mito è sempre motivata e analogica. Basta tornare all'esempio di grammatica per accorgersene. Scrive Barthes: «pour que l'exemplarité latine rencontre la dénomination du lion, il faut une analogie, qui est l'accord de l'attribut»¹⁵. D'altra parte, è parimenti essenziale ricordare che l'analogia fra il *sens* e il *concetto* non è che parziale. La *forma* lascia cadere, infatti, molti tratti analoghi e non ne mantiene che qualcuno, necessario alla nuova *significazione*.

È da questa conclusione semiologica che parte lo slancio politico di Barthes. Non a caso, l'ultima sezione del suo saggio è dedicata all'importanza della pratica demitologizzante. Stante quanto detto finora, infatti, demitologizzare significherà restituire storicità e profondità alle “parole rubate” e ri-funzionalizzate dal mito. La parola che si oppone al mito, in questo senso, è la parola che rimane “politica” – nel senso più ampio del termine – cioè: che non scorda la propria genesi umana e le sue stratificazioni temporali. In altri termini, che non cede alla sempiterna tentazione della naturalizzazione. Quale, dunque, studio più essenziale alla liberazione dalle maglie del mito, se non lo studio storico? La conoscenza e il riconoscimento della dimensione storica è il cuore della prassi demitologizzante, volta a ricordare la revocabilità di ogni prodotto umano e, dunque, le possibilità ulteriori. Negli stessi anni, in effetti, una riflessione analoga è sviluppata da altri pensatori, come Michel Foucault con il suo discorso sull'importanza politica della genealogia¹⁶ o Herbert Marcuse. Eppure, la grande originalità della critica barthesiana consiste nel suo non arrestarsi all'idea che la storiografia possa svolgere un'essenziale

¹⁴ R. Barthes, *Mythologies*, p. 838.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. M. Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, pp. 145-172.

funzione demitizzante. Il nostro autore piega audacemente la sua inchiesta su sé stessa e si domanda: *quis custodiet ipsos custodes?* Che cosa accadrebbe, infatti, se il discorso storico stesso fosse vittima di pratiche mitizzanti? Che cosa potrebbe a questo punto redimere dalle maglie stritolanti e manipolatrici del mito? Chiunque può assistere quotidianamente alle più varie manipolazioni del passato storico, finalizzate a rafforzare una specifica tesi politica. Da qui, si comprende l'altezza della posta in gioco: se anche la prospettiva di emendazione dal mito, rappresentata dalla storia, viene contaminata dal suo nemico, allora il pericolo sociopolitico è massimo. In altri termini, al crescere del potenziale emancipatorio della buona storiografia si può alternare il peggior degli esiti, allorché questo mezzo per la libertà viene dirottato. In sostanza, se anche quel discorso che dovrebbe ricordare la revocabilità e la libertà delle cose, comincia a radicare e a cristallizzare, ecco che si è privati di qualsiasi arma contro l'ideologia, lo stereotipo, la *doxa*, il mito¹⁷. In verità, Barthes non è l'unico pensatore nel corso di quegli anni a porsi un simile interrogativo sulla potenziale prossimità del mito al discorso storico. In *Mito e significato*, ad esempio, Claude Lévi-Strauss affermava di essere «propenso a credere che, nella nostra società, la storia abbia preso il posto della mitologia e adempia alla stessa funzione»¹⁸; concludendone che «il divario fra mitologia e storia che esiste, in qualche misura, nella nostra mente, può probabilmente essere colmato studiando una storia che non è concepita come qualcosa di separato dalla mitologia, ma come una sua continuazione»¹⁹. Ora se Lévi-Strauss appoggia questo tipo di conclusione sui suoi studi etnologici condotti in particolare modo sulle popolazioni del continente americano, le riflessioni di Barthes si appoggiano invece su riferimenti alla più classica delle tradizioni europee. Si tratterà di una critica implosiva, poiché sfruttante le risorse della nostra stessa civiltà al fine di mostrarne le interne contraddizioni, su cui il pensiero ha riposato placidamente.

¹⁷ Cfr. D. Tarizzo, *Il pensiero libero*, pp. 59 sgg.

¹⁸ C. Lévi-Strauss, *Mito e significato*, p. 67.

¹⁹ Ivi, p. 68.

3. *Il discorso della storia*

Come anticipato, la produzione barthesiana mette a disposizione diversi testi utili a riflettere sul rapporto fra mito e storia. Ad ogni modo, è un contributo del 1967 a porsi come riferimento inaggirabile in questo ambito: il *Discorso della storia*. In questo saggio, l'impostazione dell'autore è sempre di ordine semiologico²⁰ e ciò, fra l'altro, permetterà con maggiore agilità di passare dalla riflessione più generale di *Mythologies* al caso applicato al passato storico, presentato in questo nuovo testo. Ciò che il critico francese si propone di fare adesso consiste nel sottoporre ad una scrupolosa analisi alcuni esempi di "discorso storico" della tradizione europea – da Erodoto a Michelet, da Machiavelli a Bossuet – per individuarne la specificità retorica. Si abbozza, quindi, una lettura "intransitiva" della storia, dove a contare è la forma, più che il contenuto, del discorso. Già Ernst Cassirer, intuendo l'importanza del *medium* linguistico per l'elaborazione della memoria storica riconosceva che «se si cerca un titolo generale sotto il quale sussumere la conoscenza storica, bisogna qualificarla non come una branca della fisica, ma come una branca della *semantica*»²¹. Barthes, ancor più radicalmente, supera il piano della semantica, fin troppo sostanzialistico, giungendo in pieno spirito strutturalista a quello della sintassi: dimensione più formale, sebbene strettamente legata al contenuto che ordina. Infatti, ciò che gli preme è di evidenziare come il contenuto sia modellato inevitabilmente, e alle volte scientemente, attraverso l'adozione di una data forma o significante. È ciò che Hayden White chiamerà con efficacia «the content of the form»²². In sostanza, si tratta dell'applicazione di alcune idee metodologiche che Barthes aveva abbozzato già in *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*²³. Ciò a cui assistiamo è una scomposizione del discorso storico nei suoi elementi fondamentali e nelle relazioni reciproche che questi intrattengono. Attraverso tale operazione, Barthes mira a verificare se la classica distinzione che scinde nettamente il discorso della storia da altre forme retoriche possa effettivamente considerarsi solida. Tradizionalmente, infatti, il discorso storico è stato opposto al romanzo, al racconto di finzione e al mito. Eppure, lo sguardo scettico di Barthes si posa su questa opposizione per porla in discussione: e se dall'analisi retorica del discorso storico europeo

²⁰ S. Facioni, *Roland Barthes*, p. 112.

²¹ E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, p. 339.

²² H. White, *The Content*.

²³ R. Barthes, *Introduction*.

dovessero emergere dei punti di contatto ingombranti con i discorsi finzionali spesso screditati in ambito scientifico? Senza ulteriori indugi, il nostro autore comincia il suo saggio con una domanda ancor più dirompente. Egli scrive: «la narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la “science” historique, placée sous la caution impérieuse du “réelle”, justifiée par des principes d’exposition “rationnelle”, cette narration diffère-t-elle vraiment, par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu’on peut la trouver dans l’épopée, le roman, le drame?»²⁴. I termini della questione risultano piuttosto chiari. È vero, infatti, che Barthes sottolinea lo sforzo della grande cultura europea volto a distinguere nettamente il discorso della storia da altre forme retoriche. E tuttavia, se questo sforzo è stato intenso, è forse perché il discorso storico condivide uno stesso cuore con quelle altre forme retoriche. Non a caso, a fianco del nobile nome della storia viene evocata la presenza perturbante dell’epopea, del romanzo o, ancora, proprio di quel dramma che Aristotele in uno dei più celebri passaggi della *Poetica* opponeva alla storiografia stessa. Conviene, allora, soffermarsi adesso sull’analisi concretamente proposta da Barthes, per cogliere quelle comunanze fra i due generi di discorso che possono invitare a una riforma della loro tradizionale distinzione.

Sulla scorta di Jakobson, Barthes comincia a considerare gli *shifters* enunciativi del discorso storico, facendo immediatamente emergere delle considerazioni rilevanti. Si pensi, ad esempio, ai commutatori incaricati dell’“organizzazione del discorso”, ovvero gli elementi all’interno del testo che indicano la presenza e l’intervento dell’autore come intelligenza superiore in grado di tenere le fila di quanto sta raccontando. A detta di Barthes, essi evidenziano il lato costruttivo, troppo spesso sottovalutato, dell’impresa storiografica. Tali commutatori rivelano allora il carattere manipolatorio del discorso della storia. Esattamente come il mito, esso pretenderebbe di constatare trasparentemente il reale, e tuttavia già solo l’ingresso all’interno del testo di quel principio d’ordine rappresentato dal narratore rimanda a una complessità artificiale che non appartiene ai fatti nella loro brutalità. Per spiegarci meglio, «la présence, dans la narration historique, de signes explicites d’énonciation viserait à “déchronologiser” le “fil” historique et à restituer [...] un temps complexe, paramétrique, nullement linéaire, dont l’espace profond

²⁴ R. Barthes, *Le discours de l’histoire*, p. 1250.

rappellerait le temps mythique des anciennes cosmogonies, lié lui aussi par essence à la parole du poète ou du devin»²⁵. Non stupisce che appena l'autore immetta nella sua argomentazione il tema della manipolazione discorsiva emerga un riferimento al mito, come in questo caso. Certo, rimane doveroso sottolineare che non ogni manipolazione ha la stessa intensità e la stessa motivazione. Sarebbe, dunque, improduttivo appiattire il discorso storico sul mito in virtù della loro comune componente costruttiva. Sta di fatto che l'obiettivo barthesiano non consiste affatto in un simile appiattimento, quanto più nella problematizzazione di una distinzione troppo a lungo non questionata, con tutti i limiti epistemologici e politici che ciò ha implicato. Al di là di questa necessaria precisazione, ciò che l'autore intende esplicitare con il passaggio sopra riportato è la funzione evocativa dei commutatori dell'enunciazione. Essi sono volti a "decronologizzare" la linearità del tempo storico, restituendo quest'ultimo in una nuova pluridimensionalità: più complessa e parametrica. Si tratta di quella complessità e profondità temporale che possiamo trovare anche nelle antiche cosmogonie cantate dai poeti. Racconti a tal punto fondativi da trovarsi contemporaneamente fuori e dentro – in quanto principio – al tempo. Ciò introduce nella percezione del divenire una pluralità di piani che non può essere risolta da un semplice schema lineare. In questo senso, il tempo storico non è nulla di dato. Il solido terreno della storia in quanto scienza si sgretola sotto i colpi di questa intuizione barthesiana: se neppure il tempo e il suo ordine sfuggono alla riplasmazione, consapevole o meno, dello storico, come sarà possibile evitare di considerare quest'ultimo l'unico demiurgo-poeta del suo racconto? Non per caso – chiosa Barthes – molti classici della storia europea presentano un'apertura performativa che richiama l'"io canto" dei poeti arcaici. Barthes ne conclude che questi commutatori rivelano al lettore la funzione predittiva – financo profetica – dello storico: «c'est dans la mesure où il sait ce qui n'a pas été encore raconté que l'historien, tel l'agent du mythe, a besoin de doubler le dévidement chronique des événements par des références au temps propre de sa parole»²⁶. Lo storico, come l'agente del mito, finisce per raddoppiare i piani temporali, poiché la sua narrazione non scopre le cose che racconta. Al contrario, egli indica che la verità gli preesiste, configurando ai suoi occhi di veggente invertito un quadro chiuso e docile di accadimenti di cui disporre.

²⁵ Ivi, p. 1253.

²⁶ *Ibidem*.

4. *Il silenzio del soggetto*

Come si è detto, capita che il discorso della storia presenti delle tracce dell'organizzazione operata dall'autore. In questi casi, risulterà più semplice ricordare il carattere costruttivo di ciò che si legge, evitando l'incanto mitico. Tuttavia, Barthes invita a non abbassare la guardia neppure di fronte a quei discorsi storici in cui i summenzionati segni d'organizzazione non sono presenti. In verità, è proprio quest'ultima categoria di discorsi, dall'aspetto neutrale e oggettivo, ad essere sottoposta alla più stringente disciplina: l'auto-censura del narratore. È vero, infatti, che il discorso storico può palesare direttamente la voce del narratore; tuttavia, Barthes è maggiormente affascinato proprio dai testi che omettono gli *shifters* dell'enunciatore. Celandolo la sua presenza, il narratore mira a generare una seconda natura, analoga a quella che il mitocrate innesta sul vuoto della storia. L'effetto a cui si ambisce attraverso questa strategica omissione è quello di un insieme di fatti in grado di parlare autonomamente, senza che alcun soggetto debba intervenire a prestar loro la voce. Ma questo – con la felice espressione coniata da Alfredo Gatto – è soltanto uno dei vari «privilegi del narratore»²⁷. In parole altre, Barthes sta mostrando come lo storico sia a tal punto padrone del proprio discorso, da potersene tatticamente assentare al fine di generare uno specifico effetto narrativo: la parvenza che a parlare siano le cose stesse. Nessun mito risulterebbe, infatti, efficace qualora si scorgesse alle sue spalle la mano del produttore atta a sorreggere. In questo senso, la rimozione di ogni traccia di soggettività autoriale fa il paio con l'espunzione della contingenza legata a un preciso posizionamento locutorio. Se è vero che si assume la parola sempre a partire da una specifica collocazione storica, invece la forma mitica del discorso è quella impersonale e a-locale: quella dell'unica natura eterna. Sono queste le ragioni che ci inducono a candidare la storiografia, pretenziosamente obiettiva, al titolo di "mitica". Avremo modo di tornare a breve sulla rilevante coincidenza per cui questa fame di obiettività si accrebbe durante il XIX secolo, tanto nella storia *à la* Ranke quanto nel romanzo realista *à la* Zola. Ma per il momento, ci basti constatare che un acuto testimone dell'epoca come Nietzsche, in relazione all'obiettività storiografica già notava che «questa altro non è che una mitologia e per di più cattiva [...]». Pensare la storia oggettivamente a questa maniera è lavoro del drammaturgo». Agli occhi di Barthes, infatti, quando la

²⁷ Cfr. A. Gatto, *La realtà è sopravvalutata*, pp. 53 sgg.

storiografia ottocentesca avvertì il bisogno di ritagliarsi uno spazio epistemico, assunse il proprio modello dalla narrativa coeva. E questo poiché, nella distorsione dell'“illusione referenzialista”, l'atto del narrare non è colto nel suo carattere produttivo, quanto esclusivamente nel suo volto mimetico e speculare. Così, «on se ferme le cercle paradoxal : la structure narrative, élaborée dans le creuset des fictions (à travers les mythes et les premières épopées), devient à la fois signe et preuve de la réalité»²⁸.

Ma, oltre a quest'anticipazione delle nostre conclusioni, conviene continuare a seguire il ragionamento barthesiano nel suo ordine. Scrive coerentemente l'autore: «au niveau du discours, l'objectivité – ou carence des signes de l'énonçant – apparaît ainsi comme une forme particulière d'imaginaire, le produit de ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle, puisque ici l'historien prétend laisser le référent parler tout seul»²⁹. A ciò, egli aggiunge sornionamente che questo espediente di auto-censura da parte degli storici è un'imitazione di quanto hanno spesso fatto i romanzieri. Si guardi, infatti, alla finzione letteraria³⁰ per accorgersi di come l'uso della terza persona singolare da parte del narratore onnisciente generi il senso di obiettività che contraddistingue il grande romanzo ottocentesco. Si può, invero, anticipare che oltre al tentativo di far scomparire la voce narrante, il discorso storico tenta assieme di elidere la propria dimensione di *significazione*. In altre parole, la storia obiettiva è tale, se non significa nulla, ma semplicemente espone, descrive, presenta. Ovverosia, se il suo occhio non è a sua volta tacciabile di storicità e politicità, nell'ampio senso già sopra definito. Utilizzando, allora, i termini de *Le mythe aujourd'hui*, l'obiettività storica presuppone al fondo una pratica “naturalizzante” che presenti gli eventi di cui parla come autonomi. Essi sarebbero naturalmente quello che sono a prescindere dallo sguardo dello storico, che è quindi “sguardo da nessun luogo”. Contro questa pretesa mitica, Barthes ripete che la storia “significa” sempre: laddove la *significazione*, come si è appurato più sopra, rimanda alla motivazione.

È lecito domandarsi, allora, che cosa “significa” la storia raccontata. Nel rispondere, il nostro autore distingue anzitutto due livelli, cominciando con quello immanente alla materia enunciata. Esso ha a che fare con tutti i sensi [*sens*] che lo storico dà volontariamente ai fatti riportati. A questo tipo appar-

²⁸ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, p. 1262.

²⁹ Ivi, p. 1254.

³⁰ Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità*, p. 50.

tengono le lezioni morali o politiche che il narratore estrae da alcuni episodi³¹. È l'idea dell'*historia magistra vitae*, che abita un livello di *significazione* frammentato e plurale: diversi episodi possono possedere e rimandare a significati distinti. E tuttavia, Barthes individua un'altra possibilità per la *significazione* storica. Se il *sensu* non si esaurisce a uno specifico episodio, ma appare continuo lungo tutto l'arco della narrazione, allora si accede a un secondo livello: un significato trascendente o «filosofia della storia»³², che nelle sue pretese totalizzanti raggiunge l'intensità propria delle cosmogonie arcaiche, in grado di indicare il principio e il termine del tempo. Ma è soltanto passando dagli aspetti relativi all'enunciazione a quelli propri dell'enunciato storico che il ragionamento di Barthes subisce un'accelerazione, in cui è possibile riconoscere *in nuce* il progetto metastorico di Hayden White³³. Spiega, infatti, Barthes che sotto il profilo dell'enunciato il discorso della storia oscilla fra due poli, a seconda della densità dei suoi indici e delle sue funzioni³⁴. In breve, se sono le unità funzionali ad esigere maggiore spazio, il racconto assumerà una forma metonimica che si avvicina all'epopea, come nel caso di Augustin Thierry. Viceversa, «lorsque, chez un historien, les unités indicielles prédominent (renvoyant à chaque instant à un signifié implicite), l'Histoire est entraînée vers une forme métaphorique, et avoisine le lyrique et le symbolique: c'est le cas, par exemple, de Michelet»³⁵. Quest'ultimo genere di storia è quella per noi più interessante, soprattutto se considerata alla luce della definizione che Barthes ne diede nel suo corso del 1966-1967 all'École Pratique des Hautes Études. Il semiologo la chiama, infatti, la «storia mitica»³⁶. E ciò non dovrebbe stupire, considerando che la caratteristica rilevata in questo tipo di discorso è la presenza di indici, la cui natura è evocativa e metaforica. Nello spazio della mediazione permessa dall'indice, c'è agio per il mitocrate di operare le proprie sostituzioni. Gli indici interpellano il lettore, richiedendo di essere completati dal suo immaginario. Stanti i criteri di *Mythologies*, questa storia è mitica per la sua forza evocatrice, capace di saturare emotivamente il racconto.

³¹ C. Delacroix, *Linguistic Turn*, p. 481: «le LT [linguistic turn] ayant pu être un label de combat pour des historiens de gauche entendant résister à la montée du néo-conservatisme à partir de la fin des années 1960».

³² R. Barthes, *Recherche*, p. 1294.

³³ S. Bann, *History*, p. 144: «Both Roland Barthes and Hayden White have, in their very different ways, contributed massively to the critical reexamination of the intrinsic and extrinsic conditions of historical discourse, and, in so doing, have raised the crucial question of the relationship of history to myth».

³⁴ R. Barthes, *Introduction*, p. 839.

³⁵ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, p. 1259.

³⁶ R. Barthes, *Recherche*, p. 1294.

5. Miticità del reale

Dalle considerazioni finora riportate, emerge in modo lampante una rinnovata immagine dello storico, dalla prospettiva di Roland Barthes. Colui che racconta il passato, lungi dall'essere un neutro espositore di dati, è piuttosto il poeta che organizza i suoi significanti, con tanta cura da stabilire un *senso* positivo capace di riempire il vuoto di una mera serie di accadimenti. Per questo, il critico francese ne conclude che il discorso della storia, in virtù della sua stessa struttura e senza dover richiamare il suo contenuto, è una elaborazione ideologica: una «mythistory» per adottare l'espressione di Joseph Mali³⁷. È in questo contesto che Barthes perviene al celebre paradosso, caratterizzante il discorso storico. Al suo interno, «le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la "copie" pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le "réel"»³⁸. Questo, che è uno dei passaggi più celebri del saggio barthesiano, merita una seria attenzione. Barthes sta, infatti, provando a mostrare che il discorso della storia effettua una doppia operazione, la quale prevede in un sol tempo un avvicinamento e un allontanamento dei suoi termini costitutivi. Si tratta di quella duplicità, che già si era avuto modo di rimarcare relativamente all'alienazione del *senso* nel meccanismo mitico. Il semiologo spiega che nel discorso storico, dapprima il referente è staccato dal linguaggio che lo dice, venendo posto esteriormente come fondatore rispetto ad esso. Si configura, così, il duplice piano delle *res gestae*, nei confronti del quale il discorso rappresenterebbe l'*historia rerum gestarum*. Eppure, nota Barthes, in un secondo e decisivo momento, il significato viene confuso all'interno del referente esterno, il quale a sua volta si unisce in un rapporto diretto con il significante. In tal maniera, il discorso incaricato di esprimere fedelmente il reale crede di espungere il termine fondamentale delle strutture immaginarie: la dimensione del significato³⁹. In parole povere, si partecipa alla rimozione di quel terzo termine – il *segno-senso* – che consiste nella particolare forma di correlazione fra significante e significato. È precisamente il funzionamento della macchina mitologica, ciò che stiamo qui ritro-

³⁷ J. Mali, *Mythistory*.

³⁸ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, p. 1260.

³⁹ G. Hegel, *Lezioni*, p. 54: «La parola *storia* riunisce nella nostra lingua tanto l'aspetto oggettivo quanto quello soggettivo [...] sia l'accaduto sia la narrazione della storia. A questa riunione dei due significati dobbiamo guardare come a qualcosa di più elevato che non a una semplice accidentalità esterna».

vando. E con esso si introduce conseguenzialmente la performatività, truccata da constatazione, che contraddistingue il mito e, a questo punto, avvelena il discorso della storia⁴⁰. È semplice, invero, comprendere quanto la maschera della constatazione possa nascondere i più intensi significati politici e veicolarli senza rischiare un'esposizione diretta. Proprio per simili ragioni, il discorso della storia assume una portata decisiva agli occhi di Barthes. Esso può scardinare le naturalizzazioni conservatrici dei mitocrati, mostrando come l'attuale non esaurisca il potenziale. Tuttavia, per la conformazione che è venuto ad assumere nel tempo tale discorso, non solo rischia di non realizzare il suo carattere emancipatorio, ma al contrario si presta impudicamente alle più feroci distorsioni politicamente interessate. Come, difatti, condensa Barthes: «ce discours est sans doute le seul où le référent soit visé comme extérieur au discours, sans qu'il soit pourtant jamais possible de l'atteindre hors de ce discours»⁴¹.

Ma se «l'histoire est donc condamnée à demeurer prisonnière du langage, machine sémiologique qui produit des significations sans rapport avec le réel, construction verbale déliée de tout hors-texte»⁴², allora che cosa rimane del "reale" nel suo discorso? La risposta di Barthes è audacemente controversa e consiste nel mostrare come nella storia "obiettiva" il reale altro non sia che un significato non formulato. Il reale, in questi termini, è un'assenza: più precisamente, l'assenza del significato. Come, difatti, aggiunge Barthes: «l'élimination du signifié hors du discours "objectif", en laissant s'affronter apparemment le "réel" et son expression, ne manque pas de produire un nouveau sens»⁴³. L'acume di Barthes ci conduce a riconoscere proprio in questa ostentata carenza di significato, la più alta e subdola forma di riempimento a livello della *significazione*. L'eliminazione del significato crea a sua volta un nuovo *sens* perché, come ricorda lo strutturalista, in ogni sistema qualsiasi carenza di elementi è essa stessa significante. È stata, in tal proposito, la psicanalisi a istruire su quanto il non detto possa essere più rilevante di ciò che viene invece espresso. Nel caso del discorso della storia, questo nuovo *sens* è il "reale" stesso. Ciò che Barthes intende è che il discorso storico non segue pedissequamente il reale come pretenderebbe. Al contrario, esso non fa altro che significarlo, ripetendo che il suo oggetto "è accaduto". Siamo in presenza

⁴⁰ Cfr. T. Migliore, *Modelli*, p. 104.

⁴¹ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, p. 1260.

⁴² I. Jablonka, *L'histoire*, p. 107.

⁴³ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, p. 1261.

di ciò che il semiologo chiama «effetto di reale»: «c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme»⁴⁴. In altri termini, è un fatto che, quantomeno presso la nostra cultura occidentale, l'assenza di elementi significativi genera la più concreta apparenza di realtà: «se il discorso si presenta come pura espressione del referente, senza significato, esso appare come il reale, perché insignificante: l'(apparentemente) insignificante genera il reale come effetto di senso»⁴⁵.

In realtà, con questo contributo del '67, Barthes sta tornando con accresciuta consapevolezza teorica su una tesi ponderata da tempo. Basterebbe riferirsi al suo grande esordio: *Le degré zéro de l'écriture*, in cui la storiografia veniva per la prima volta avvicinata proprio al romanzo realista del XIX secolo. Si può, infatti, leggere: «Roman et Histoire ont eu des rapports étroits dans le siècle même qui a vu leur plus grand essor. Leur lien profond [...] c'est chez l'un et chez l'autre, la construction d'un univers autarcique, fabriquant lui-même ses dimensions et ses limites, et y disposant son Temps, son Espace, sa population, sa collection d'objets et ses mythes»⁴⁶. Da considerazioni come questa si può intuire perché Barthes salutò nella storiografia strutturalista qualcosa di più epocale che una semplice moda teorica. La storiografia strutturalista, dagli «Annales» in avanti, ha cercato di minimizzare gli espedienti narrativi classici che il discorso della storia condivideva, ad esempio, con il romanzo o altre narrazioni finzionali. La relativizzazione dei processi diacronici, dei modelli esplicativi causalistici, dei singoli soggetti agenti ha corrosato il significato della narrazione, aprendo a nuove possibilità per una storiografia auspicabilmente post-mitica e finalmente scientifica. Certo, è importante sottolineare come questo sia un Barthes che ancora non ha incontrato il «piacere del testo» e la cui posizione subirà delle revisioni non trascurabili nel corso del decennio successivo. Ad ogni modo, si deve riconoscergli il merito di aver posto in luce questi paradossi del discorso storico, a lungo rimasti operativi essi stessi ideologicamente. In primo luogo, scoprendo la potenziale ostilità con cui il mito si relaziona alla temporalità e conseguenzialmente indicando le strategie di addomesticamento con cui il mitocrate depotenzia la dimensione storica. Le rimanenze mitiche che Barthes individua, infatti, pongono un

⁴⁴ R. Barthes, *L'effet*, p. 32.

⁴⁵ G. Marrone, *Fra discorso e narrazione*, p. 72.

⁴⁶ R. Barthes, *Le degré zéro*, p. 189.

grave problema al semiologo che seppe mostrare la pericolosità politica dei “miti d’oggi”⁴⁷.

Bibliografia

- C. Alduy, *Guerre des histoires, guerres des mémoires. Oublis et obsessions mémorielles de l'extrême droit française*, in «Socio. Mémoire, histoire et politique», 19, 2024, pp. 81-89
- S. Bann, *History: Myth and Narrative. A Coda for Roland Barthes and Hayden White*, in F. Ankersmit, E. Domanska, H. Kellner (a cura di), *Re-Figuring Hayden White*, Redwood City, 2009, pp. 144-161
- R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, in Id., *Œuvres complètes*, tome I (1942-1961), a cura di E. Marty, Paris, 2002, pp. 169-224
- R. Barthes, *Mythologies*, in Id., *Œuvres complètes*, tome I (1942-1961), cit., pp. 671-870
- R. Barthes, *Recherches sur le discours de l'histoire*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II (1962-1967), a cura di E. Marty, Paris, 2002, pp. 1293-1295
- R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II (1962-1967), cit., pp. 1250-1262
- R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in Id., *Œuvres complètes*, tome II (1962-1967), cit., pp. 828-865
- R. Barthes, *L'effet de réel*, in Id., *Œuvres complètes*, tome III (1968-1971), a cura di E. Marty, Paris, 2002, pp. 25-32
- C. Bottici, *A Philosophy of Political Myth*, Cambridge, 2007
- L.-J. Calvet, *Roland Barthes. Uno sguardo politico sul segno*, a cura di G. Minnini, Bari, 1978
- E. Cassirer, *Saggio sull'uomo. Un'antropologia filosofica* (1944), a cura di G. Borbone, Roma, 2023
- J. Culler, *Barthes. A Very Short Introduction*, Oxford-New York, 2002
- E. De Martino, *Sud e magia* (1959), a cura di M. Massenzio, F. Dei, Torino, 2024
- C. Delacroix, *Linguistic Turn*, in C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia, N. Offenstadt (a cura di), *Historiographies I. Concepts et débats*, Paris, 2010, pp. 476-490
- M. Detienne, *L'invenzione della mitologia* (1981), a cura di F. Cuniberto, Torino, 2014
- S. Facioni, *Roland Barthes e il “discorso della storia”*, in «Discipline filosofiche», XXII, 1, 2012, pp. 109-123
- M. Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in S. Bachelard (a cura di), *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, 1971, pp. 145-172
- A. Gatto, *La realtà è sopravvalutata. Filosofia e multiverso*, Roma, 2025
- C. Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, 2006
- G. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia* (1837), a cura di G. Bonacina, L. Sichirillo, Roma-Bari, 2003

⁴⁷ Fra le più recenti analisi sociopolitiche di ispirazione barthesiana, segnaliamo quelle di Cécile Alduy. In particolare: C. Alduy, *Guerre des histoires*.

- I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, 2014
- W. Kansteiner, *Hayden White's Critique of the Writing of History*, in «History and Theory», 32, 3, 1993, pp. 273-295
- C. Lévi-Strauss, *Mito e significato. Cinque conversazioni* (1978), a cura di C. Segre, Milano, 2016
- S. Loriga, J. Revel, *Une histoire inquiète. Les historiens et le tournant linguistique*, Paris, 2022
- J. Mali, *Mythistory. The Making of a Modern Historiography*, Chicago, 2003
- G. Marrone, *Fra discorso e narrazione. Appunti di lettura*, in «Il Verri», 59, 2015, “Roland Barthes. Mi piace”, pp. 57-72
- T. Migliore, *Modelli, strutture e livelli di percezione. La storia raccontata da Roland Barthes*, in «Il Verri», 59, 2015, “Roland Barthes. Mi piace”, pp. 95-114
- F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), a cura di C. Kolbe, Massa, 2015
- C. Sorba, F. Mazzini, *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*, Roma-Bari, 2021
- D. Tarizzo, *Il pensiero libero. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, 2003
- H. White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, 1987
- H. White, *The Discourse of History* (1979), in R. Doran (a cura di), *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore, 2010, pp. 187-202

L'ironia, il mito e le pretese della ragione. Gianni Carchia critico di Hegel

Francesco Belmonte

In questo saggio ci proponiamo di analizzare i concetti di ironia e di mito nel pensiero di Gianni Carchia. Lo faremo, tuttavia, attenendoci a un preciso percorso: seguiremo, cioè, la critica che l'autore muove nei confronti della filosofia hegeliana. Come vedremo, infatti, “mito” e “ironia” acquistano un nuovo e profondo significato solo alla luce di un ripensamento del problema della riflessione e dell'apparire. Si tratta, in altri termini, di mettere in discussione la pretesa della ragione di ricomporre la *frattura* tra l'apparire e ciò che appare. Di tale pretesa riconciliativa ne è *rappresentante* più alto proprio il filosofo di Stoccarda. Chiariamo, anzitutto, che in questa sede non verrà esaminata la tenuta dell'analisi carchiana di Hegel – peraltro pesantemente inficiata da una lettura “ideologica” ed “eteronoma” alle ragioni del testo hegeliano¹. Un Hegel certo «malpagato, derubato, deriso, disgregato» benché in una “fraterna” vicinanza. Ci serviremo dell'analisi di Carchia per comprendere qual è precisamente il “luogo” teoretico intorno al quale sorge la domanda sulle pretese della ragione e dunque sulla possibilità di una sua alterità. In questo senso, la critica carchiana a Hegel ci offre altresì un contributo importante al fine di comprendere qual è lo spazio necessario da guadagnare affinché si possa “ritornare” a un “qualcosa”, un “non-tutto” che si sottrae alla ragione e che dun-

¹ Chiari sono i riferimenti al “classico” anti-hegelismo che investe la temperie culturale del tempo: il sacrificio del finito nell'infinito, l'idealizzazione come “risoluzione” e annichilimento, la cancellazione dell'immediatezza, la pretesa “totalitaria” – nel senso letterale – della ragione, l'annullamento della contingenza, l'eliminazione dell'alterità, l'identità di spirito e storia e conseguentemente la logica come fine della storia. Sono tutte questioni ormai abbondantemente discusse e spesso superate in letteratura. A tratti ancora persistenti in contesti antihegeliani cfr. G. Lebrun, *L'envers de la dialectique*. Anche negli anni in cui Carchia scrive i suoi testi più marcatamente anti-hegeliani erano disponibili – volendo tenere in considerazione solo alcuni lavori italiani – gli ormai classici R. Bodei, *La civetta e la talpa*; L. Lugarini, *Hegel dal mondo storico alla filosofia*; B. De Giovanni, *Hegel e il tempo storico della società borghese*. Non potendole discutere in questa sede, e non credendo sia utile rinviare ai singoli passi delle opere hegeliane, mi limiterò a segnalare in nota alcune fra le possibili diverse letture che fanno da contrappunto alla lettura carchiana di Hegel.

que la eccede consegnandola alla finitezza. Solo alla luce di tale passaggio può essere pienamente compreso il significato che Carchia attribuisce ai concetti di “mito” e “ironia”. Il lavoro si svilupperà in tre parti. Nella prima analizzeremo le critiche che Carchia muove a Hegel nel corso della sua produzione filosofica. Nella seconda parte, invece, ci concentreremo sull’analisi hegeliana dell’ironia e sul legame che tale concetto ha con la giusta comprensione della contraddizione. Nella terza parte, infine, passeremo all’analisi dell’elaborazione carchiana dell’ironia e della critica a Hegel proprio rispettivamente a tale concetto.

1. *Contra Hegel: spettri di Carchia*

Potremmo dire che lo Hegel di Carchia sia una sorta di “personaggio” concettuale, o più precisamente un “fantasma” concettuale². Evocato ogni qualvolta il nostro autore argomenta le proprie tesi principali, Hegel sembra aiutare a tematizzare tanto l’*opposizione* a un problema quanto la *posizione* del problema stesso. Non è un caso che il nome di Hegel spesso emerga in momenti cruciali del discorso carchiano come oggetto polemico, polo oppositivo rispetto al quale prendere posizione. Sin dalla tesi di laurea *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin* – ultima opera pubblicata in vita dall’autore – Hegel è inteso in questo senso appena descritto. Anzi, si potrebbe dire che in quello scritto si ritrovano tanto i maggiori motivi del pensiero carchiano quanto i maggiori motivi delle sue critiche a Hegel. L’autore tedesco è il simbolo del tentativo di “totalizzazione” della ragione, di obiettivazione del “caduco”, del «tentativo borghese di appropriarsene [della caducità] e proprio così eliminarla»³. La sintesi finale che contraddistinguerebbe la filosofia di Hegel non farebbe altro che voler fissare, rendere immobile il movimento, irrevocabile il passato. È questo lo sforzo del sistema, il tentativo di chiusura che cerca di ricomprendere al suo interno anche la domanda a venire sul sistema stesso. “Sistema” in questo senso vuol dire tentativo di inclusione definitiva dell’alterità, e quindi «unità della filosofia». Tale unità della filosofia, per Benjamin

² Sembra, infatti, che nelle opere carchiane il *Geist* hegeliano si trasformi proprio in *Gespenst*, spettro. L’ovvio riferimento è a J. Derrida, *Spettri di Marx*.

³ G. Carchia, *Nome e immagine*, p. 141, ma anche p. 72. Siamo vicini a T. Adorno e M. Horkheimer, *Dialettica*, p. 23: «L’illuminismo è l’angoscia mitica radicalizzata [...]. Non ha da esserci più nulla fuori, poiché la semplice idea di un fuori è la fonte genuina dell’angoscia».

e Carchia, è impossibile; anzi, è solo «ideale»⁴. L'unità ideale della filosofia, allora, si deve ricercare non nei suoi tentativi di chiusura bensì nell'opposto, nella sua molteplicità, e più specificamente in quelle "configurazioni" che mostrano di avere con tale problema «la più profonda affinità»⁵. Di qui, la riflessione sull'allegoria e l'opera d'arte, sul frammento e le sue costellazioni⁶. Non è un caso se Carchia vedrà nella dialettica negativa adorniana il tentativo di traduzione in una lingua concettuale vicina a Hegel proprio quell'«esteriorità irriducibile dell'Altro in Benjamin»⁷.

Anche le ultime pagine di *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato* sono interamente dedicate a Hegel e specificamente alla sua lettura della tragedia. Anche lì Carchia da un lato gli riconosce di aver saputo mettere a tema, nell'analisi della tragedia greca, l'emergenza dell'autonomia estetica e dell'autonomia giuridica, e cioè il progressivo distacco dal mondo mitico e dalla religione olimpica⁸. Dall'altro lato, però, tale tematizzazione non riesce a tenere insieme i due momenti ma li pone in una linea di successione: dalla *Sittlichkeit* allo spirito assoluto estetico (la religione artistica) – i due momenti in cui la tragedia greca emerge all'interno della *Fenomenologia dello Spirito*. La peculiarità descrittiva hegeliana fa sì che «si ripet[a] sotto mutate spoglie lo schema classicistico», in cui la tragedia è ridotta a "letteratura". Hegel, cioè, non comprende che la tragedia non si pone in rapporto critico con la storia ma col mito⁹. Altrimenti detto, la tragedia è il tentativo di "trasfigurazione" del *bisogno* di mito – ma non del suo contenuto – in un contesto *terreno*. È l'emancipazione dal mito che si dà nella forma storica dell'autonomia estetica e dell'autonomia giuridica della tragedia greca. Invece, «ciò che si perde nell'empireo dell'assoluto spirituale estetico, infatti, è la forza della forma, forma nella quale Hegel non legge più, in ultima analisi, se non il segno di un'alienazione»¹⁰. Se nell'eticità Hegel riporta la scissione che il tragico incarna, nella religione artistica tale tragicità viene superata e abolita¹¹. Non c'è dubbio che nell'intera lettura

⁴ Sul rapporto tra linguaggio allegorico e crisi del sistema in Benjamin, in rapporto specificamente a Husserl, cfr. M. Cacciari, *Di alcuni motivi*, pp. 209-243.

⁵ G. Carchia, *Nome e immagine*, p. 40.

⁶ Rinvio al chiarissimo saggio di F. Desideri, *Dialektik*, pp. 47-59.

⁷ G. Carchia, *Nome e immagine*, p. 155 nota 1.

⁸ Su ciò anche G. Carchia, *Critica e salvezza*, pp. 64-65.

⁹ Cfr. anche G. Carchia, *Dal Mistero all'Apparenza*, pp. 11-26. Anche in quest'opera è presente un confronto con le posizioni hegeliane pp. 42-59.

¹⁰ G. Carchia, *Orfismo*, p. 81.

¹¹ Per una lettura per alcuni versi vicina a quella di Carchia e che tuttavia evita gli esiti riduzionistici carchiani cfr. P. Szondi, *Poetica*, pp. 35-43.

carchiana di Hegel, il vero perno attorno al quale ruotano i costanti giudizi di condanna sarà il particolare statuto dato all'*Aufheben* hegeliano: nient'altro che processo di *cancellazione* di ciò che è stato superato e dunque metabolizzato dallo spirito che costituisce e ricostruisce la sua verità¹².

Sempre nel 1979, per la rivista di Piero Flecchia «An.Archos» Carchia pubblica il primo scritto interamente dedicato a Hegel, *Sulla logica della riflessione*. Tale lavoro può essere letto insieme ad *Elogio dell'apparenza* pubblicato all'interno del manifesto *Pensiero debole* (1983) a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti. Il primo testo è caratterizzato da un deciso accento polemico. Quella di Hegel è una «immanenza senza scampo», «le determinazioni della riflessione sono il purgatorio della storia». E ancora: «l'idea che la conciliazione annunciata dallo spirito sia falsa perché ottenuta, non già con la liberazione dell'elemento naturale, bensì con il suo sacrificio»¹³. Di più, con una mossa dal sapore tutto heideggeriano, Carchia legge Hegel come «l'estrema radicalizzazione del *cogito* cartesiano» da cui deriva la cancellazione del limite costitutivo della filosofia trascendentale kantiana. Al di là delle considerazioni in merito alla lettura che Hegel fa di Kant e che non possiamo qui prendere in considerazione, Carchia difende l'idea che tanto la legalità della conoscenza naturale quanto di quella morale si dà solo in vista e grazie alla limitazione del soggetto trascendentale, impossibilitato a priori a pensarsi come auto-posizione. Di qui si apre uno squarcio, che è spazio di possibilità della costituzione del soggetto. Anzi, il soggetto è tale proprio grazie a questa scissione che non sarà la hegeliana lacerazione (la *Zerissenheit*) da superare bensì la «quiete del diviso». Secondo una tale lettura, Hegel vuole rendere oggettivo e veritiero solo ciò che viene «dopo». Non si rende conto cioè della secondarietà del giudizio rispetto alla sua «materia», a ciò che più propriamente lo trascende. A tal proposito, Carchia in *Elogio dell'apparenza* si richiama proprio a Emil Lask e alla sua dottrina del giudizio. In questo senso, si può dire che tale «prima», tale «trascendenza» indica piuttosto una «indipendenza» rispetto alla soggettività.

¹² Sul tema la letteratura è sterminata. Rimando, tuttavia, alle molto utili considerazioni di G. Severino, *Hegel e il nichilismo*, p. 19 sulla distinzione tra «finito» e «finitezza»; R. Bonito Oliva, *La questione del nichilismo*, pp. 263-282 sul problema del «nichilismo» nella filosofia post-kantiana e in particolare nello Hegel di *Fede e sapere*; G. Marmasse, *Le négatif au travail*, pp. 1-17 sulla distinzione tra «negativo» e «negazione»; J. Derrida, *Dall'economia ristretta*, pp. 325-358 per un'interessante impostazione generale del problema.

¹³ G. Carchia, *Sulla logica*, p. 306; al sacrificio del naturale bisogna contrapporre la necessità per il pensiero puro della *Voraussetzungslosigkeit*, l'assenza di presupposizioni. Su tale punto cfr. L. Illetterati, *The System*, p. 45; sulla necessità della *Vernichtung*, della nientificazione dell'essere al fine di giungere a una sua comprensione concettuale e dunque alla «costruzione» dell'oggetto «naturale» L. Lugarini, *Il nulla «vero inizio»*, pp. 141-157.

Un prima che non è del tutto riassorbibile nello spirito perché ne è la condizione (sebbene non l'unica). Secondo Lask, questa trascendenza consiste nella pura non esperibilità, nel puro star al di fuori della relazione soggetto-oggetto¹⁴. Ora, il passaggio è questo: Hegel non comprende che la riflessione viene “dopo”, e così facendo copre questo “prima”. Ma coprendo questo prima non fa che cogliere in forma “rovesciata” – e cioè non consapevole e ideologica – il gesto della soggettività borghese. Che cosa fa la soggettività borghese? Eleva a verità ciò che è frutto della sua attività e così mistifica il vero, giustificando con il vincolo della necessità il giogo tutto storico del suo potere¹⁵. E così la *Grande Logica*, secondo Carchia, diviene il punto in cui ideologicamente si toglie la storia. In questo senso, *Elogio dell'apparenza* indica la *pars costruens* del discorso carchiano – che svilupperà in stretta relazione con Kant a partire dal 1981. Non comprendendo Hegel la «mediazione in quanto mediazione»¹⁶, e cioè non riuscendo a distinguere l'attività dall'essere, l'attività dall'«accadere della verità»¹⁷, da un lato si consegna alla cattiva coscienza del pensiero borghese. Dall'altro, però, riduce tutto ciò che è ricompreso nello spirito, fagocitato da esso, al nulla. Quello di Hegel è «nichilismo puro»¹⁸. Alla prospettiva hegeliana si contrappone specularmente la dottrina del giudizio riflettente kantiana. Nella sua analisi di Kant – che non possiamo qui prendere in considerazione nell'ampiezza e radicalità necessaria¹⁹ – Carchia ritrova uno dei luoghi più importanti per pensare un “non-tutto” che ha molti nomi: accidentalità, contingenza, trascendenza, extra-categorialità. “Contingenza” nomina l'irriducibilità della realtà al concetto: un eccesso, una imprevedibilità che non può essere sussunta in un giudizio determinante. Essa può assumere anche il nome di alterità, di ciò che sfugge alla sintesi. Carchia la chiama anche, in maniera paradossale, “oggettività accidentale”: «Che la finalità sia “oggettiva” significa, invece, che essa sfugge alla presa della categorialità soggettiva, che essa è dunque in questo senso accidentale»²⁰. Ciò che il nostro autore prova a tematizzare è esattamente tale residuo, che è *passaggio* (*Übergehen*), un luogo

¹⁴ E. Lask, *Die Lehre vom Urtheil*, p. 415.

¹⁵ Per una diversa interpretazione cfr. G. Cesarale, *La mediazione*, pp. 83-127.

¹⁶ G. Carchia, *Elogio*, p. 83. Si potrebbe dire, al contrario, che a livello speculativo Hegel non faccia altro che riflettere su tale punto. Interamente dedicato alla problematica è il saggio di G. Rametta, *Il problema dell'esposizione*. Si cfr. anche C. Sini, *Teoria e pratica*, Parte I, e in questa scia M. Adinolfi, *Quel che giunge alla parola*.

¹⁷ G. Carchia, *Elogio*, p. 83.

¹⁸ Ivi, p. 84.

¹⁹ Rimando almeno alle illuminanti pagine di G. Garelli, *Eros e tempo*, pp. 7-25.

²⁰ G. Carchia, *Sentimento e natura*, p. 95.

neutro, inespressivo, originaria condizione dell'articolazione tra libertà e natura²¹. Un «meraviglioso equilibrio» che l'autore definisce come «sintesi non sintetica»²², un costante rapporto negativo – cioè non auto-concludentesi – alla sintesi onnicomprensiva.

In fondo, è l'idea della verità come *epiphaneia*²³ di contro a una come attività e produzione che struttura l'articolazione carchiana dell'essere e del pensiero. Perciò, la riflessione hegeliana come processo di riconduzione di un frammento all'intero, di un caduco a un pieno, non può essere accettata. Perché, con le parole della *Dottrina dell'essenza*, per Carchia è impossibile e tutt'al più ideologico pensare che l'apparire (o parvenza, *Schein*) possa essere integralmente ricondotto alla *Wirklichkeit*. Inserito nel quadro löwithiano, lo spirito hegeliano sarebbe la manifestazione della cultura “cristiano-borghese” e dei suoi sogni di “redenzione” e “santificazione”²⁴. Redenzione che si capovolge nel suo opposto. Come si è già detto, Hegel dà una parte sacrifica l'“elemento naturale”, dall'altro – e qui Carchia segue il Marx della *Critica hegeliana del diritto pubblico* ai paragrafi 280-286 – non riesce a comprendere a pieno il concetto di “natura”. Per tale motivo, la sua idealizzazione risulta essere piuttosto una «trasvalutazione nichilistica»²⁵ la quale invece di ricondurre il tutto a una serena quiete, si capovolge nel suo contrario. Fagocitare lo spazio dell'esteriorità, dell'accidentale, del naturale significa secondo Carchia eliminare lo spazio della “mediazione simbolica”, e cioè lo spazio aperto dal *libero gioco* della facoltà nel *giudizio riflettente*. Il simbolo – o metafora²⁶ o allegoria²⁷ – nella sua *medietà* tra intuizione e concetto, rende possibile il gioco, ossia il rapporto con un *che* mai totalmente assimilabile al soggetto, e anzi sempre a lui *offrentesi in dono*. Tale spazio di mediazione tra soggetto ed esteriorità è il luogo *costitutivo* e mai *riducibile* o *sussumibile* del simbolo o dell'allegoria.

²¹ Sono tutte diverse formulazioni o diversi punti di vista sul medesimo problema sparsi in tutta l'opera dell'autore. Ad esempio, in G. Carchia, *Nome e immagine*, p. 111, p. 158; cfr. anche Id., *Estetica ed erotica*, pp. 74-79: si potrebbe dire che tale problema costituisca il tema fondamentale del libro; Id., *Il mito in pittura*, p. 13.

²² G. Carchia, *Il mito in pittura*, p. 13 e nota 3. Anche in Id., *Elogio*, p. 85 e alla nota 22 il riferimento a Benjamin. Il riferimento è già presente Id., *Nome e immagine*; e sarà utilizzato lungo tutta la produzione dell'autore, cfr. G. Carchia, *Filosofia dell'arte*, p. 34. Si veda anche T. Tagliacozzo, «Non-Synthetic Synthesis».

²³ G. Carchia, *Critica e salvezza*, pp. 67-68; Id., *Il pensiero e la sua ombra*, p. 49 in cui si rinvia a C. Diano, *Studi e saggi*, pp. 98 sgg.

²⁴ V'è un esplicito rimando a Löwith e al nesso “cristiano-borghese” in G. Carchia, *Il pensiero e la sua ombra*, p. 49 nota 9.

²⁵ G. Carchia, *Sulla logica*, p. 305.

²⁶ In riferimento al par. 59 della *Critica del giudizio* a cui ho alluso cfr. F. Desideri, *Una filosofia*, pp. 47-64 e in particolare pp. 49-50.

²⁷ G. Carchia, *Nome e immagine*, p. 155.

Nella ricostruzione carchiana, lo sforzo dell'idealismo hegeliano è proprio quello di chiudere tale spazio, eliminando così la mediazione simbolica. La mediazione hegeliana, allora, non diventa altro che «furia del dileguare» la quale mentre pretende di portare a compimento, non fa altro che disgregare. Di qui, l'operazione disgregatrice dell'idealismo hegeliano che da un lato *dissolve* il ruolo simbolico delle altre sfere spirituali, come l'opera d'arte; e d'altro canto, non riuscendo nel suo intento totalizzatore, consegna il dileguato all'emergenza delle potenze "ctonie". Invece che completare il processo di redenzione, l'eliminazione della mediazione simbolica assolve paradossalmente lo spirito alle potenze della terra, alle potenze vitali, «al fondo oscuro e terrestre delle necessità vitali». Il tentativo di risoluzione hegeliano si rovescia nel suo opposto: ecco l'ingresso in scena del *nichilismo*. E cioè: «l'epoca nella quale il lavoro, come produzione di beni destinati all'annientamento del consumo, ha subordinato a sé lo spazio della mediazione simbolica»²⁸. Ora, se da un lato questa è la deriva dell'idealismo hegeliano, v'è ancora un'altra conseguenza del suo presunto fallimento, e cioè che l'intera concezione della "storia" deve essere ripensata. Pensare la caducità di ogni essere – che certo ha il nichilismo come una possibile sua deriva – ha dinanzi a sé però un'altra via d'uscita: l'apertura di uno "spazio" in cui contemplare ciò che *avviene*. Uno spazio in cui l'apparenza non è totalmente obiettivata nel suo manifestarsi, ma anzi ne è sempre sottratta. Tale spazio, inteso come il "luogo" di ciò che appare, già a partire dal testo benjaminiano, è «immaginazione senza immagini, matrice, sorgente, colta e afferrata nella sua pura potenzialità», e ancora «il luogo stesso dell'assenza di immagini»²⁹.

2. *L'ironia secondo Hegel*

I numerosi attacchi a Hegel e la sua presenza costante nell'opera carchiana sono dovuti certamente a ciò di cui *ne va* in tale vicenda, lo statuto e dunque la possibilità della "contemplazione" dell'apparenza. Uno dei modi migliori per mostrare, non solo a livello speculativo, cosa implichi la critica a Hegel è quello di analizzare come i due autori trattano l'*ironia*. Essa, infatti, sarà non solo

²⁸ G. Carchia, *L'oblio del mondo*, p. 91.

²⁹ Ivi, p. 158. Sarà il tema dell'intero volume di *Estetica ed erotica* che non a caso reca il sottotitolo *Saggio sull'immaginazione*.

un utile prisma attraverso cui leggere il paragrafo precedente, ma anche fondamentale approdo della critica carchiana a Hegel. Per tale motivo, un seppur sommario e non esaustivo accenno alla trattazione dell'ironia in Hegel potrà essere d'aiuto al fine di scorgerne le differenze³⁰. La concezione hegeliana dell'ironia è stratificata ed abbraccia una molteplicità di problemi speculativi – anzitutto la critica alla soggettività fichtiana e ai primo-romantici, ma anche la ripresa della sua matrice più antica quale l'istanza ironica di Socrate – ampiamente analizzati in letteratura. Ciò che qui interessa è, tuttavia, individuare il nocciolo duro, la *funzione*, che in Hegel l'ironia viene ad assumere. Tale *funzione* si rintraccia con una decisa continuità nella *Fenomenologia dello Spirito* (1807), nell'*Estetica* (le lezioni trascritte e pubblicate da Hotho tra il 1835 e il 1838³¹), nei *Lineamenti di filosofia del diritto* (1821), oppure nell'*Enciclopedia* (1830). Prenderemo qui maggiormente in considerazione le trattazioni della *Fenomenologia* e dei *Lineamenti* per due motivi. Il primo è che in entrambi risulta evidente non solo il significato teorico dell'ironia ma anche la sua incidenza sul piano politico-sociale: l'ironia ha infatti un potenziale disgregativo del sociale che non deve essere tralasciato. Il secondo motivo riguarda l'ostilità di Carchia a più riprese sostenuta di contro all'interpretazione hegeliana dell'ironia nei *Lineamenti*. Il che, a nostro parere, è dovuto non solo a una diversa considerazione del tema bensì anche alla sua differente ricaduta sul piano sociale oppure estetico nei due autori. Come vedremo, non è un caso che la trattazione dell'ironia nei *Lineamenti* venga esposta proprio nel passaggio dalla sezione della *Moralità* a quella dell'*Eticità*, in cui Hegel rimanda inoltre alla *Fenomenologia*.

L'ironia esprime il momento del ribaltamento di una posizione nel suo opposto. Tale ribaltamento è indefinito: non ha un punto finale in cui cessa la sua attività. Esso è un movimento di dissoluzione e quindi movimento di lacerazione. Il movimento di tale *Zerissenheit* è espresso al massimo grado nelle pagine in cui Hegel riprende la satira diderotiana del *Nipote di Rameau*. È bene sottolineare che nelle pagine in cui Hegel prende in considerazione l'opera di Diderot, egli non fa esplicitamente riferimento all'ironia benché vi siano delle allusioni, come vedremo, e soprattutto vi sia presentato il suo lato *tragico*: la *vanità* del tutto. Siamo nella sezione dedicata alla *Bildung*, alla cultura, e

³⁰ Per una più esaustiva trattazione rinvio a R. Racinaro, *Tragedia, ironia*, pp. 167-194.

³¹ Sull'evoluzione dell'ironia nell'ultimo corso di lezioni sull'estetica (1828-1829) cfr. F. Campana, *La concezione hegeliana*.

stiamo assistendo a un progressivo divenire dello spirito. Esso sta prendendo coscienza di quest'attività *nel mondo* che non è posto in opposizione allo spirito ma è nell'unica attività del suo realizzarsi, del soggetto e dell'oggetto. La coscienza ha compreso, cioè, che il «suo essere è costituito dal fare del *singolo individuo e di tutti gli individui* [...] come *fare di tutti e di ciascuno*; è l'essenza che costituisce l'essenza di tutte le essenze, l'essenza *spirituale*»³². Tale comprensione non è tuttavia *guadagnata* e al sicuro: essa deve di volta in volta essere rigiocata e «inspessita» nei momenti in cui si ripresenta la scissione. Il momento della cultura, allora, è anche il momento dello spirito estraniato da sé. Ciò significa che la coscienza che si sa come spirito vive la sua propria estraneazione: l'unità del lato soggettivo e oggettivo rivede in sé di nuovo la sua scissione come *scissione dello spirito*. Tale passaggio reca con sé l'impronta storico-sociale del passaggio dal feudalesimo alla monarchia personale e, più specificamente, del passaggio a un nuovo mondo che implica la dismissione dei vecchi legami dell'aristocrazia con l'ordine morale dell'onore. Dall'onore al denaro: «*la véritable puissance*»³³. Ogni valore naturale o morale viene messo in discussione: la ricchezza può paradossalmente ben sposarsi con la bassezza del costume³⁴, ogni cosa può capovolgersi nell'altra. Qui entra in gioco il confronto di Hegel con la figura diderotiana³⁵, la quale esprime ed incarna le contraddizioni di un'epoca e insieme di sé stessa. Una figura che è sé stessa e al contempo non lo è: massima espressione dell'inversione. Così scrive Hegel:

La coscienza lacerata [*das zerrissene Bewußtseyn*] è invece la coscienza dell'inversione [*Verkehrung*], e anzi l'inversione assoluta; [...] il suo linguaggio è perciò ricco di spirito [*geistreich*]. Il contenuto del discorso che lo spirito tiene da se stesso e intorno a se stesso è dunque l'inversione di tutti i concetti e di tutte le realtà: è l'inganno universale [*der allgemeine Betrug*] di se stesso e degli altri, e l'inverecondia di proferirlo è per l'appunto la verità più grande³⁶.

Il linguaggio della lacerazione è linguaggio della inversione, in cui tutto può essere ricondotto a tutto. Non c'è più spirito saldo. Il fatto che tutto sia vano, che tutto sia inganno, viene proferito come verità. Ora, è utile sottolineare che Hegel descrive il linguaggio della lacerazione come *geistreich*: acuto e ricco di spirito³⁷. Infatti, il riconoscimento che instabilità e inversione sono

³² G. W. F. Hegel, *Phänomenologie*, p. 227; trad. it. p. 278.

³³ J. Hyppolite, *Genèse*, p. 397.

³⁴ Per una trattazione più puntuale, ivi, pp. 362-412.

³⁵ Nello specifico, ivi, pp. 399-402.

³⁶ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie*, p. 283; trad. it., p. 346.

³⁷ Cfr. G. Garelli, *Lo spirito*, pp. 148-149; F. Li Vigni, *La comunanza*, pp. 142-146.

insite in ogni cosa prepara alla comprensione più profonda della logica della contraddizione. *Sapere* che nella coscienza ribelle v'è il problema della contraddizione significa portare a coscienza il vero motivo della dialettica. Non sarà inutile notare il ruolo di questo aggettivo in un luogo molto importante della *Scienza della Logica*. Ci troviamo nella dottrina dell'essenza, precisamente alla *Nota III* alla fine della trattazione hegeliana sulle determinazioni essenziali dell'essenza (identità, differenza, contraddizione). Hegel sta riflettendo sul comune modo di intendere la contraddizione – sono passi molto noti. Il punto è il seguente: il pensiero rappresentativo vede dappertutto la contraddizione, il problema è che non ne arriva a coscienza (*kommt aber nicht zum Bewußtseyn desselben*). E continua:

Una riflessione acuta [*geistreiche Reflexion*], tanto per ricordarlo [*um diese hier zu erwähnen*], consiste al contrario in un cogliere [*Auffassen*] ed enunciare [*Aussprechen*] la contraddizione. Benché certo non esprima il concetto delle cose e dei loro rapporti, ed abbia per materiale e per contenuto soltanto delle determinazioni della rappresentazione, pur le mette in una relazione che ne contiene la contraddizione e per mezzo di questa ne lascia trasparire il concetto [*hindurch ihren Begriff scheinen läßt*]³⁸.

Tanto per ricordare ciò che si è detto tempo prima – proprio nella *Fenomenologia*, aggiungiamo noi – il linguaggio della disgregatezza ci dà la possibilità di far trasparire il concetto. Vi si può rintracciare una chiara allusione al testo della *Fenomenologia* e in generale alle pagine che stiamo commentando. Il linguaggio di Rameau è quindi *geistreich* nel doppio senso di “acuto” e “dello spirito”, entrambi insieme. Cosa significa cogliere la contraddizione ancora in forma rappresentativa? Significa coglierla nella sua forma esteriore, tanto ricca di determinazioni quanto opaca nella sua forma logica. Significa cogliere la rappresentazione nel continuo *passaggio* al suo opposto, senza tuttavia scorgere l'essenzialità della contraddizione. Ed è proprio perché la coglie nella rappresentazione e non arriva al concetto – sebbene lo faccia trasparire (*hindurch schein*) – che la rappresentazione può continuare a ribaltare senza tregua ogni ordine costituito mutandosi in quella risata meschina che disfa il mondo. Per uscirne bisogna cogliere la «unità inquieta» e del divenire e del concetto. Bisogna trasformare la «riflessione acuta» in «ragione pensante»³⁹. Tale possibilità è ciò che il linguaggio della disgregatezza ci mostra nell'opera della sua assoluta inversione. Agli occhi di Hegel, proprio questo è l'atto man-

³⁸ G. W. F. Hegel, *Wissenschaft*, p. 288; trad. it., p. 493.

³⁹ *Ibidem*.

cato dei romantici, e da ciò deriva la loro concezione dell'ironia. Non scorrendo il momento in cui la contraddizione viene compresa nella sua *essenzialità*, essi prediligono solo il momento del *dileguare* senza quello della *ricomposizione*: e ciò pone dei problemi politici e speculativi insieme.

Che tale atto mancato si ponga come problematico tanto sul piano speculativo quanto su quello sociale è indicato dalla posizione che il problema dell'ironia viene ad assumere nel duro attacco nei confronti dei romantici condotto da Hegel al §140 dei *Lineamenti*. Tra le differenti forme del male, vi sono quelle che sovvertono il bene nel male e il male nel bene. In questa sorta di tassonomia della *mala coscienza*, Hegel arriva ad enumerare ben sei figure. La sesta, «la più alta delle forme infine», è proprio l'*ironia*⁴⁰. Hegel ha cura di precisare che il termine è stato mutuato dall'atteggiamento socratico sebbene vi sia una grossa differenza tra ironia socratica e ironia "moderna". Quella socratica si applica alla conversazione, alla dialettica del dialogo, ed è di grande aiuto nel raggiungere verità e giustizia. Essa non è ironia dell'idea, scherno dell'idea. L'ironia romantica – scrive Hegel, commentando la recensione di Solger a Schlegel (entrambi ampiamente commentati da Carchia) – si illude che nell'affermazione della vanità del finito possa venir intaccata anche la natura dell'infinito, che il Sommo, lo Spirito, possa perire. Essa: «*soltanto gioca*, e in questa coscienza ironica, nella quale io lascio perire il Sommo, *soltanto godo di me*»⁴¹. Continua Hegel, radicalizzando la critica: ciò implica la distruzione di ogni contenuto etico e sociale, ridotto a vanità, contingenza, arbitrio. Non solo, ciò conduce altresì alla *vanità* del sé che si sa solo come questa opera di vanificazione. Rimane il gesto "narcisistico" del «culto di sé», dell'«anima bella».

Il *climax* critico nei confronti dell'atteggiamento ironico si compie nell'*Enciclopedia*, dove il tema è trattato non tanto nel passaggio dalla moralità all'eticità ma nel passaggio, all'interno dello spirito assoluto, dalla religione alla filosofia. Si tratta del §571. L'infinità del pensiero deve farsi concreta: la sua potenza non deve rimanere solo qualcosa di formale. L'infinità soggettiva del pensiero che non si compie nella sua propria concretezza, e cioè che *non si manifesta*, essa è l'ironia⁴². Ciò significa che l'attività di negazione del pensiero non deve cullarsi solo del suo lato formale. Il pensiero deve riuscire a

⁴⁰ G. W. F. Hegel, *Grundlinien*, p. 132; trad. it. p. 128.

⁴¹ G. W. F. Hegel, *Grundlinien*, p. 134; trad. it. p. 130.

⁴² G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie*, p. 554; trad. it. pp. 549-550.

comprendere il positivo *del* negativo. Non il positivo che è altro, semmai irraggiungibile, dall'opera della negazione; bensì il positivo che è in ogni negazione. Solo concependola in maniera astratta si può pensare che la negazione riduca il negato a nulla. Essa invece negando stratifica, sedimenta, sviluppa⁴³. Il pensiero deve comprendere la sua *libertà* nella sua assoluta *concretezza*. Una concretezza che Carchia, insieme a una cospicua tradizione, non fa che pensare come *morte* dello spirituale, obiettivazione, annientamento. Di qui la risposta ironica ed estetica.

3. Ironia e mito: *contro ogni ricomposizione*

Eliminata la possibilità di un passato come attività di sedimentazione che può essere ricompresa dalla ragione, e dunque criticata *radicitus* l'idea di una ragione "ricostruttiva", l'unico spazio della tradizione diviene quello della *critica*. Il passato si sveste sia dagli abiti della pura exteriorità, del puramente accidentale ma anche del paradigma *temporalizzante* della storia e di un fine ad essa immanente⁴⁴. La storia diventa allora un campo di lotta per l'emancipazione, per la liberazione dalle obiettivazioni, ma anche dal mito – che tuttavia si riscoprirà essenziale al pensiero stesso. In tal senso, nella lettura carchiana, Hegel e i romantici sono paradossalmente dal medesimo lato della barricata⁴⁵. Entrambi, infatti, hanno voluto pensare e risolvere il conflitto con la *mediazione*: che sia la mediazione dell'ironia nel rapporto tra arte e verità oppure della dialettica nel rapporto tra poesia e filosofia. Entrambe le posizioni si basano sull'idea di una scissione, sul bisogno della filosofia, dovuto al progredire della cultura, che con le sue operazioni d'intelletto astratto ha lacerato l'armonia dell'antica greca *Sittlichkeit*. A confermare tale tesi, Carchia si richiama proprio alle pagine dedicate alla *Bildung*, in cui Hegel riconosce all'ironia la funzione disgregatrice, sebbene non sintetica⁴⁶. Di più, secondo il nostro autore, ponendo un'identità tra il fallimento della mediazione ironica unilaterale e la conseguente ricaduta "estetica", Hegel farebbe da precursore

⁴³ Rinvio alle precise osservazioni di A. Masullo, *Hegel e il fondamento*, pp. 53-54.

⁴⁴ Carchia riflette su un paradigma alternativo alla koselleckiana temporalizzazione della storia (*Verzeitlichung der Geschichte*) moderna già a partire dalla sua tesi di laurea. Riflessione che si conclude nell'idea della *tradizione come critica* cfr. G. Carchia, *Nome e immagine*, p. 51; Id., *Il mito in pittura*, p. 16.

⁴⁵ G. Carchia, *Modernità e "grande stile"*, pp. 148-153.

⁴⁶ Ivi, p. 149.

alla critica conservatrice ai romantici. In questo senso, la critica di ineffettualità ai romantici avanzata ad esempio da Carl Schmitt è letta in diretta connessione con Hegel e con l'idea di fondo che l'unico spazio della mediazione (anche quando carico di immediatezza) sia quello «dialettico dell'agire storico-politico»⁴⁷. In questo modo Carchia cerca di ritagliarsi uno spazio preciso, che è lo spazio della critica, a partire dal rifiuto *tout court* dell'idea stessa di mediazione. Tale rifiuto è possibile perché la stessa dialettica del valore tra la memoria e l'immemorabile, tra l'espressione e l'inespresso si inverte. Non è più ciò che si ricorda a conservare, per il solo fatto di essere ricordato, il sigillo della verità e del valore. È decostruito il privilegio dell'espresso sull'inespresso, o della presenza sull'assenza. Della storia è importante non la sua attualità, ma ciò che in essa costitutivamente si sottrarre all'attualizzazione. Il passato del pensiero, inteso come ciò che si ricostruisce nel pensiero, nella sintesi, nella mediazione in generale, è mitologia. Ciò che veramente conta è il passato in quanto tale, avrebbe suggerito Jesi. Ciò che si esprime nella forma ma che al contempo dall'interno la distrugge non riducendosi mai del tutto ad essa. A ben vedere, Carchia si inserisce all'interno di una tradizione che va da Agamben a Furio Jesi, sino a Benjamin e a Schelling⁴⁸. Ciò che si sottrae alla mediazione è l'evento contingente, accidentale, "oggettivo": il *limite* del soggetto e in qualche modo la sua verità⁴⁹. Tale sottrazione apre uno spazio libero, lo spazio dell'apparenza alla cui luce deve essere ripensato il rapporto tra pensiero e mitologia. L'anima è quel ricettacolo in cui l'ideale e il reale si presentano già da sempre nella loro co-originarietà, nella loro metessi⁵⁰.

⁴⁷ Ivi, p. 151.

⁴⁸ Sulla *koinonía* di tali posizioni cfr. tra le tante opere a cui ci si potrebbe riferire W. Benjamin, *Il dramma barocco*; G. Agamben, *L'origine e l'oblio*, pp. 154-166; Id., *Tradizione*, pp. 147-162; Id., *Idea*, pp. 47-48. Pagine stupende sono state scritte da Furio Jesi su questo tema: cfr. F. Jesi, *Spartakus*, pp. 70-71. Una parte di quanto lì poi rimanggiato in Id., *Inattualità di Dioniso*, pp. 126-127: «Del passato ciò che veramente importa è ciò che si dimentica. Ciò che si ricorda è soltanto sedimento e scoria. Ciò che importa, ciò che è destinato a sopravvivere, sopravvivere apparentemente in segreto, in realtà nel modo più palese, giacché sopravvive come materia esistente di chi ha sperimentato il passato: come presente vivente, non come memoria di passato morto». Si cfr. G. Gabetta, *Memoria dell'inattuato*, pp. 71-91. Sul rapporto Agamben-Carchia cfr. L. Di Viesto, *Il chiasma ontologico*, pp. 231-248. Sul paradigma schellinghiano cfr. G. Gabetta, *Filosofia dell'immemoriale*, pp. 29-41. Il saggio carchiano *Modernità e "grande stile"* che abbiamo sopra commentato è inserito nella collettanea del 1983 in commemorazione di Furio Jesi. Partecipa alla collettanea anche Giorgio Agamben con l'appena citato *L'origine e l'oblio. Su Victor Segalen*. Gli importanti saggi carchiani dedicati a Schelling sono inseriti nella raccolta *L'amore del pensiero* (2000).

⁴⁹ Sul «limite che pone» cfr. G. Carchia, *Estetica ed erotica*, p. 20.

⁵⁰ Importante a tale proposito la riflessione platonica che qui non abbiamo potuto trattare. Si cfr. G. Carchia, *Estetica ed erotica*, pp. 97-109; Id., *Critica e salvezza*, pp. 54-82; Id., *Platonismo dell'immanenza*, pp. 215-226; Id., *La favola dell'essere*; Id., *Sull'interpretazione plotiniana*, pp. 33-46. Si cfr. anche L. Viesto, *Storia, mito, apparenza*, pp. 235-248.

L'incontro è, però, reso possibile da questo "spazio" che lascia essere ciò che appare. Più volte tale spazio è descritto dall'autore come un luogo neutro, uno spazio vuoto, una sorgente. Esso indica l'apparire dell'apparenza e perciò non appare mai del tutto. Se non di lato, attraverso le sue "pareti" si potrebbe dire continuando con Jesi.

«Cosa significa per il pensiero avere un passato? Che cosa significa per la filosofia avere una storia?»⁵¹. Tutti i fili del discorso che abbiamo provato qui a sviluppare si intrecciano alla fine in questa domanda. Siamo al cuore della domanda forse centrale del '900 e del pensiero moderno in generale: «qual è il senso dell'apparire?»⁵². Così come nella Grecia classica, dice Carchia, il *mythos* è l'Altro dal quale il *logos* deve emanciparsi, così «nell'ambito della modernità, noi possiamo considerare il campo storico qualcosa come la mitologia del pensiero»⁵³. Il mito è l'alterità del pensiero con il quale il pensiero non fa che rapportarsi, non solo perché v'è un elemento di costrizione (come magari una tradizione che non si riesce a superare) ma perché gli è necessario. L'elemento della razionalità logico-dialettica deve rapportarsi sempre a un elemento costruttivo-narrativo. La modernità ha pensato di poter congiungere in un punto di chiusura in due poli: questa è stata la sua pulsione escatologica, incarnata dall'identità hegeliana, secondo Carchia, di spirito e storia. Non ha compreso, una certa modernità, che il passato mitologico della filosofia è la storia della filosofia: ciò di cui si nutre, l'insieme delle figure della *registrazione* dell'incontro tra forma ed evento. Tale incontro non ha un *telos* e la sua *sedimentazione* non è progresso: perciò la sua *tradizione* è la *critica*. Cioè, l'operazione che *criticando*, cioè distinguendo, *pone al tempo stesso* il suo oggetto.

La disarticolazione del senso della storia permette l'emergenza del suo elemento mitico: la fine della Storia conduce alla moltiplicazione delle storie. L'assenza di mediazione, la contingenza dell'incontro, la non definitività della ricostruzione non fanno che mostrare il «fondamento ironico, perché gratuito e divino» di ogni incontro⁵⁴. Mitologico è ogni passato, mito ogni parzialità:

⁵¹ G. Carchia, *Il pensiero e la sua ombra*, p. 48.

⁵² Su questo punto le pagine di Derrida nell'introduzione a *L'origine della geometria* di Husserl, cfr. J. Derrida, *Introduzione*, pp. 147 sgg. Se intendiamo, d'altro canto, lo stesso "senso" o "significato" dell'apparire come un "apparire", come un "essente", arriviamo dritti alle soglie del pensiero di Emanuele Severino. Istruttiva sul tale punto, senza dover necessariamente sondare il difficile complesso teoretico severiniano, è la celebre nota sulle proposizioni analitiche inserita nella sua traduzione e commento al testo di Moritz Schlick, *Sul fondamento della conoscenza*. Cfr. M. Schlick, *Sul fondamento*, pp. 59-61, nota 74.

⁵³ G. Carchia, *Il pensiero e la sua ombra*, p. 48.

⁵⁴ G. Carchia, *Estetica ed erotica*, p. 106.

storia e mito non possono essere distinti se non nella continua operazione della *critica*. Non c'è arte senza fondamento mitico, non c'è pensiero senza fondamento mitico: esso è elemento permanente e non relativo. Il moderno, allora, si configura come un altro mito: «il mito della fine del mito»⁵⁵, così come l'orfismo si è costituito come «mito della fine del mito», in relazione alla religione olimpica⁵⁶. Spetta ai filosofi – e diremmo noi a certi mitologi, di conseguenza – essere «ironici e vigili»⁵⁷. L'ironico, infatti, è colui che riconoscendo il fondamento gratuito del darsi dell'evento e della forma, non persegue la dissoluzione di ogni cosa ma ne preserva la libertà. Ne preserva la molteplicità «dall'onnipotenza di un'unica storia, di un solo mondo possibile»⁵⁸. L'ironico, tuttavia, non si riflette nel culto narcisistico di sé, perché compie l'operazione anche su sé stesso. L'ironico non attende né una definitiva liberazione, né una definitiva dissoluzione: per tale motivo può ridere anche di sé. Egli è «comico assoluto» perché non pone né l'oggetto né sé stesso, in quanto soggetto, come “chiave” del mondo⁵⁹. La chiave è questo gioco molto serio dell'incontro dell'evento e della forma, della sua sedimentazione in un passato che rivive e si dissolve nella sua perenne critica.

Di qui deriva l'importanza di aver ricostruito la presenza spettrale di Hegel nel pensiero di Carchia. La radicalità, insieme alla nettezza, del suo giudizio su Hegel lascia infatti intravedere con chiarezza ciò che è realmente in gioco. È proprio alla luce del diverso rapporto che i due autori istituiscono tra essere e apparire, nonché del differente atteggiamento che adottano nei confronti di tale rapporto, che si coglie la posta in gioco del confronto. In ultima istanza, si tratta di decidere del significato del mito, del postmoderno e delle pretese della ragione in generale. Su questi temi, il confronto con Hegel è ancora necessario.

⁵⁵ G. Carchia, *Modernità e “grande stile”*, p. 153.

⁵⁶ G. Carchia, *Orfismo e tragedia*, p. 26.

⁵⁷ G. Carchia, *Platonismo dell'immanenza*, p. 225.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. tutta la parte seconda di G. Carchia, *La retorica del sublime*.

Bibliografia

- M. Adinolfi, *Quel che giunge alla parola: Hegel e la proposizione speculativa*, in «Il Pensiero», XL, 1, 2001, pp. 63-81
- T. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'Illuminismo*, trad. it. a cura di R. Solmi, introduzione di C. Galli, Torino, 2010
- G. Agamben, *L'origine e l'oblio. Su Victor Segalen* in F. Masini, G. Schiavoni, *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, Palermo, 1983, pp. 154-165
- G. Agamben, *L'idea dell'immemorabile*, in Id., *Idea della prosa* (2002), Macerata, 2013, pp. 47-48
- G. Agamben, *Tradizione dell'immemorabile*, in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, 2005, pp. 147-162
- W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di F. Cuniberto e *Introduzione* e cura di G. Schiavoni, Torino, 1999
- R. Bodei, *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel* (1975), Bologna, 2015
- R. Bonito Oliva, *La questione del nichilismo e la questione del soggettivo*, in Ead., G. Cantillo (a cura di), *Fede e Sapere. La genesi del pensiero del giovane Hegel*, Napoli, 2005, pp. 263-282
- M. Cacciari, *Di alcuni motivi in Walter Benjamin*, in «Nuova Corrente», 67, 1975, pp. 209-243
- F. Campana, *La concezione hegeliana dell'ironia e il corso berlinese del 1828-1829*, in «Studi di Estetica», XLVIII, 1, 2020, pp. 129-145
- G. Carchia, *Sulla logica della riflessione*, in «An.Archos», I, 3, 1979, pp. 302-311
- G. Carchia, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato* (1979), a cura di M. Ferrando, Macerata, 2019
- G. Carchia, *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione* (1981), Macerata, 2021
- G. Carchia, *Dall'Apparenza al Mistero. La nascita del romanzo* (1983), Macerata, 2024
- G. Carchia, *Elogio dell'apparenza* (1983), in Id., *Kant e la verità dell'apparenza*, a cura di G. Garelli, Torino, 2006, pp. 79-90
- G. Carchia, *Modernità e "grande stile"*, in F. Masini, G. Schiavoni, *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, Palermo, 1983, pp. 148-153
- G. Carchia, *Il mito in pittura. La tradizione come critica*, Milano, 1987
- G. Carchia, *Il pensiero e la sua ombra. La storia della filosofia come mitologia* (1988, parte I) in Id., *L'amore del pensiero*, Macerata, 2000, pp. 47-58
- G. Carchia, *Retorica del sublime*, Roma-Bari, 1990
- G. Carchia, *Critica e salvezza del mito in Platone*, in Id., *Retorica del sublime*, cit., pp. 54-82
- G. Carchia, *L'oblio del mondo. Sulla fragilità dell'essere spirituale* (1993, parte II) in G. Carchia, *L'amore del pensiero*, cit., pp. 89-100
- G. Carchia, *L'interpretazione plotiniana del Sofista. Note a Enn. VI 2, 1-8*, in «Colloquium Philosophicum», I, 1994/1995, pp. 33-46
- G. Carchia, *Sentimento e natura in Kant. Lettura della Analitica del giudizio teleologico* (1997) in Id., *Kant e la verità dell'apparenza*, a cura di G. Garelli, Torino, 2006, pp. 91-126
- G. Carchia, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Macerata, 1997
- G. Carchia, *Filosofia dell'arte. Arte della filosofia* (1998, parte I) in Id., *L'amore del pensiero*, cit., pp. 25-36

- G. Carchia, *Platonismo dell'immanenza. Fenomenologia e storia in Hans Blumenberg* in A. Borsari (a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, Metafora, Modernità*, Bologna, 1999, pp. 215-226
- G. Carchia, *L'amore del pensiero*, cit.
- G. Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Macerata, 2009
- G. Cesarale, *La mediazione che sparisce. La società civile in Hegel*, Milano, 2000
- J. Derrida, *Dall'economia ristretta all'economia generale. Un hegelismo senza riserve*, in Id., *La scrittura e la differenza*, trad. it. a cura di G. Pazzi, introduzione di G. Vattimo, 1990², pp. 325-358
- J. Derrida, *Introduzione a Husserl: l'origine della geometria*, a cura di C. Di Martino, 1987
- J. Derrida, *Spettri di Marx*, a cura di G. Chiurazzi, Milano, 1994
- F. Desideri, *Una filosofia in contro-luce. Glosse su teoria e metafora in Hans Blumenberg* in A. Borsari (a cura di), *Hans Blumenberg. Mito, Metafora, Modernità*, Bologna, 1999, pp. 47-64
- F. Desideri, *Dialektik im Stillstand. Prolegomeni a un confronto tra Benjamin e Hegel* in P. Amato et al., *Metafisica dell'immanenza. Scritti per Eugenio Mazzarella*, vol. 1, Milano, 2021, pp. 47-59
- B. De Giovanni, *Hegel e il tempo storico della società borghese*, Bari, 1970
- C. Diano, *Studi e saggi di filosofia antica*, Padova, 1973
- L. Di Viesto, *Il chiasma ontologico. Carchia, Agamben e il daimon benjaminiano*, in «Polemos», 1, 2020, pp. 231-248
- L. Di Viesto, *Storia, mito, apparenza. Glosse al platonismo di Carchia* in «Estetica. Studi e ricerche», IX, 1, 2019, pp. 235-248
- G. Gabetta, *Filosofia dell'immemorabile e lavoro del mito*, in «aut-aut», 243-244, 1991, pp. 29-41
- G. Gabetta, *Memoria dell'inattuato. Il passato e le immagini in Walter Benjamin*, in «Pensiero e Società», 7-10, 1982, pp. 71-91
- G. Garelli, *Eros e tempo. Gianni Carchia e il senso dell'estetica* in G. Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, a cura di G. Garelli, Torino, 2006, pp. 7-25
- G. Garelli, *Lo spirito in figura. Il tema dell'estetico nella «Fenomenologia dello Spirito» di Hegel*, Bologna, 2010
- G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Gesammelte Werke, Bd. 14.1, hrsg. von K. Grotzsch und E. Weisser-Lohmann, Hamburg, 2009; trad. it. a cura di G. Marini, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Roma-Bari, 1996
- G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Gesammelte Werke, Bd. 9, hrsg. von W. Bonsiepen und R. Heede, Hamburg, 1980; trad. it. a cura di G. Garelli, *Fenomenologia dello Spirito*, Torino, 2008
- G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830*, Gesammelte Werke, Bd. 20, hrsg. von W. Bonsiepen und H.-C. Lucas, Hamburg, 1992; trad. it. a cura di B. Croce, *Enciclopedia delle Scienze Filosofiche in Compendio*, Roma-Bari, 2009
- J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Paris, 1946
- L. Illetterati, *The System as a Form of Freedom in Hegel's Philosophy. (Rationality and Improvisation)*, in «Itinerari», 10, 2015, pp. 41-63
- F. Jesi, *Inattualità di Dioniso*, in Id., *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, 1979, pp. 121-140

- F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, a cura di A. Cavalletti, Torino, 2022²
- E. Lask, *Die Lehre vom Urtheil*, Gesammelte Schriften, Bd. 2, hrsg. von E. Herrigel, Tübingen, 1923
- G. Lebrun, *L'envers de la dialectique. Hegel à la lumière de Nietzsche*, Paris, 2004
- F. Li Vigni, *La comunanza della ragione. Hegel e il linguaggio*, Milano, 1997
- L. Lugarini, *Hegel dal mondo storico alla filosofia* (1973), a cura e con un saggio di L. Illetterati, Napoli, 2023
- L. Lugarini, *Il nulla "vero inizio" nella Logica di Hegel*, in F. Michelini, R. Morani (a cura di), *Hegel e il nichilismo*, Milano, 2003, pp. 141-157
- G. Marmasse, *Le négatif au travail. Hegel et la raison en devenir*, Paris, 2018
- A. Masullo, *Hegel e il fondamento comunitario*, in Id., *Antimetafisica del fondamento*, Napoli, 1971, pp. 47-138
- R. Racinaro, *Tragedia, ironia, comicità. Hegel e il «Nipote» di Diderot*, in L. Ruggiu, I. Testa, *Hegel contemporaneo. La ricezione americana di Hegel a confronto con la tradizione europea*, Milano, 2003, pp. 167-194
- C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*, Roma-Bari, 2003
- M. Schlick, *Sul fondamento della conoscenza* (1963 ed. it.), a cura di E. Severino, Brescia, 2021
- G. Severino, *Hegel e il nichilismo*, in F. Michelini, R. Morani (a cura di), *Hegel e il nichilismo*, Milano, 2003, pp. 11-21
- P. Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, 1974
- T. Tagliacozzo, «Non-Synthetic Synthesis». *Appearance, Caducity and Memory in Gianni Carchia*, in «Trauma and Memory», XIII, 1, 2025, pp. 29-37

Crisi e orizzonti mitico-rituali in Ernesto De Martino. Dal *Mondo magico* alla *Fine del mondo*

Chiara Cappiello

*Sei l'ospite d'onore del ballo che per te suoniamo
Posa la falce e danza tondo a tondo
Il giro di una danza e poi un altro ancora
E tu del tempo non sei più signora
Angelo Branduardi*

1. De Martino pensatore della crisi

Non è facile trovare una definizione univoca per una figura sfaccettata e poliedrica come quella di Ernesto De Martino: etnologo, storico delle religioni, antropologo, filosofo. Si potrebbe però affermare senza andare troppo lontano dal vero che De Martino è un pensatore della crisi. Lo è intendendo la “crisi” nel senso classico, antico, di derivazione ippocratica: come luogo estremo – situazione limite – in cui nell’evoluzione della malattia si decide la direzione da prendere. La crisi è frattura radicale, un momento di discontinuità pericoloso e allo stesso tempo fecondo: essa può condurre verso l’alto, la guarigione; verso il basso, la morte.

In una pagina della *Fine del mondo*, De Martino scrive che chi scende e chi sale una rampa di scale si incontrano necessariamente sullo stesso gradino¹. Il gradino su cui ci si incontra nel percorrere la scala in direzione ascendente o discendente è nella sua ricerca fondamentale: esso rappresenta la crisi e il suo straordinario valore euristico come documento antropologico, per capire l’uomo. «Non si tratta – scrive De Martino – di “spiegare il sano con il mala-

¹ «Chi sale e chi scende una rampa di scale si incontrano necessariamente su un certo gradino: ma quel loro incontrarsi non significa che, nel momento in cui poggiano il piede sullo stesso gradino, le istantanee relative della loro identica posizione hanno lo stesso significato dinamico, poiché l’uno sale e l’altro scende», E. De Martino, *La fine del mondo*, p. 240.

to»», bensì di comprendere il sano nel suo farsi tale, combattendo il «rischio dell'ammalarsi»².

De Martino fu un grande malato, lesse cioè le malattie di cui soffrì, tra cui l'epilessia, nel senso di un legame tra patologia e grandezza³, e fu sempre attratto dal piano della malattia e della psicopatologia. Ossia da quella regione in cui i confini e le barriere che circoscrivono l'io separandolo dal non io appaiono sul punto di spezzarsi, di uscire di sesto, in una caduta che può preludere alla più abissale catabasi – la discesa agli inferi⁴ – o all'anabasi – la risalita verso i superi.

Ciò può avvenire per l'individuo ma anche per quei macroindividui che sono le civiltà umane. De Martino pensa la crisi dell'io e pensa la crisi della civiltà, attribuendo un ruolo assolutamente centrale – per quanto nella declinazione di un etnocentrismo «critico» – ad una specifica civiltà, quella europea.

Il concetto di crisi e di frattura sta al cuore della prospettiva storicistica demartiniana (la prospettiva di uno storicismo *sui generis*, ibridato). È nella dinamica, nel movimento della crisi, nella decisione che si è chiamati a prendere dinanzi all'alternativa tra anabasi e catabasi, guarigione e morte, a rigore esclusi dallo storicismo ortodosso, che si sviluppa la dimensione storica ed etico-politica dell'io e della civiltà. La presenza può perdersi, ma non deve perdersi; il mondo può finire, ma non deve finire.

Si è detto che la presenza demartiniana è fragile. Essa è allo stesso tempo eroica e titanica, in quanto chiamata a resistere alla crisi, a riscattarsi da essa, a trascenderla, a farsi – secondo una icastica espressione che ricorre nell'ultimo De Martino – l'Atlante che sorregge il mondo. Lo stesso si può dire di Euro-

² Ivi, p. 196.

³ Cfr. G. Charuty, *Ernesto De Martino. Le precedenti vite di un antropologo*, dove si trova un documento autobiografico in cui De Martino elenca una serie di patologie rare di cui soffre, sottolineandone l'atipicità e – passaggio di particolare interesse – connettendole con la sua collocazione in un determinato scenario storico-culturale: «I medici dicono che io sia affetto da una forma *atipica* di epilessia. È proprio un destino che anche nelle malattie io debba uscire dalla "norma". [...] è da osservare che nei grandi periodi di crisi e di rinnovamento della civiltà, quando vecchi rapporti si dissolvono e se ne annunziano dei nuovi, senza tuttavia poter dire che un nuovo ordine sia sorto, sono frequenti uomini atipici, che violano tutte le norme. Io credo di essere uno di questi uomini» (p. 58). Sul punto cfr. D. Conte, *Ernesto De Martino e la patologia. Tra crisi del soggetto e crisi della civiltà*. Su De Martino e la patologia la letteratura è ampia: cfr. almeno i lavori di A. Donise, a partire da *L'apocalisse in una "prospettiva antropologica unitaria"*. *Ernesto De Martino tra cultura e psicopatologia*.

⁴ De Martino assume su di sé il compito di aprire lo storicismo crociano agli «inferi». Si legge in passi inseriti nella più recente edizione della *Fine del mondo*: «La sua [di Croce] "filosofia dello spirito" è in fondo un progetto di vita umana armonica, sana, equilibrata, in cui predominano i temi della chiarezza, della serenità, della tenace fedeltà a ciò che "vale". Ma ora, dopo di lui, occorre ridiscendere agli inferi, non certo per farne la nostra dimora, ma per comprendere meglio di quanto a lui non fu possibile i rischi e le tentazioni che minacciano l'umano e per rendere più efficace quel progetto di "vita sana" che gli stette tanto a cuore» (E. De Martino, *La fine del mondo*, p. 421).

pa: anch'essa nell'ora della crisi, quando Gregor Samsa si risveglia mutato in insetto e si diffonde epidemicamente la rinocerontite, è chiamata a resistere al rischio e alla tentazione della disgregazione, della caduta più estrema: l'apocalisse senza *escaton*.

2. *Crisi dell'io*

Per quanto sfaccettata e poliedrica, quella di De Martino è una riflessione coesa e unitaria. Che appare quasi come fissata, inchiodata a un'unica idea e nucleo pulsante, e anche a un determinato carattere (la fede, ad esempio), al di là delle differenti declinazioni assunte nel corso del tempo. Tuttavia essa deve essere considerata nella sua evoluzione storica. Che è fatta di fasi diversificate e segnate da mutamenti anche profondi (si pensi ai mutamenti di fede politica, che vedono il passaggio dal fascismo giovanile al liberalismo al socialismo e al marxismo – tutti molto “infiammati”). Ne attraverseremo alcune, tracciando un possibile itinerario, necessariamente circoscritto, dal *Mondo magico* alla *Fine del mondo*.

Per parlare di De Martino come pensatore della crisi non si può non partire dal suo primo grande lavoro, dopo l'esordio con *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941): *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948). Il *Mondo magico* è il libro in cui viene teorizzato il primo corno del ragionamento che si sta provando a svolgere: la crisi dell'io, la «crisi della presenza». La tesi, sviluppata nel secondo capitolo, il cuore della ricerca, dedicato al «dramma storico» del mondo magico, è nota: la «presenza», l'io, non è per De Martino un dono ricevuto né un dato garantito da cui partire, ma il risultato di un processo storico, di una lotta ingaggiata alle origini della storia dallo stregone primitivo, il «Cristo magico»⁵. Nel mondo dello *Ur*, in cui gli uomini sono ancora natura e rischiano in ogni momento di entrare in pericolose coinonie con l'ambiente esterno e gli altri viventi, lo sciamano, come uno «psicoterapeuta»⁶, plasma il caos in cosmo. Servendosi di precise tecniche culturali (magiche: è questo lo scandalo del testo del 1948, in cui viene professata la “realtà” della magia) egli promuove la nascita dell'io. Insieme con l'io, si apre la storia, irrompendo in uno spazio preistorico considerato dallo stori-

⁵ E. De Martino, *Il mondo magico*, p. 168.

⁶ Ivi, p. 96.

smo ortodosso come meramente «negativo»⁷. Lo sciamano, protagonista della «disperata tenzone» contro il caos, è definito «signore del limite», «esploratore dell'oltre», «eroe della presenza»⁸: fabbricatore del mondo e della storia.

Non sorprende che Benedetto Croce, uno dei maestri di De Martino, abbia espresso su questo libro un giudizio severissimo⁹. Gli obiettivi polemici nel mirino del «Don Antonio Cardarelli della letteratura»¹⁰ erano in questo caso due. Il primo è un passo considerato falso sul piano teoretico: non si può parlare di un'origine dell'io e della storia; non si possono storicizzare le categorie, che sono eterne. Nell'individuare un secondo e più grave errore Croce si sposta poi sul piano pratico e morale, cogliendo un aspetto importante e vivo della fisionomia di De Martino (i cui esordi intellettuali erano stati segnati dall'influenza di Vittorio Macchioro¹¹ e dall'interesse per la metapsichica¹²), ossia la fascinazione e la pericolosa contiguità delle sue analisi con dimensioni ascrivibili all'irrazionalismo. In un'epoca di stregoni e duci non è lecito, stigmatizza Croce, affidare il ruolo – già in sé teoricamente assurdo – di aprire i portali della storia allo sciamano primitivo.

Il risultato del confronto con Croce fu per De Martino una torsione di pensiero che, se per certi aspetti rappresenta un'inversione di marcia (sul punto della «venerazione» dello stregone come responsabile dell'origine della storia umana), per un altro verso costituisce una presa di posizione ancora più netta

⁷ Cfr. *ivi*, p. 165.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 92 e 105.

⁹ Com'è noto, Croce dedica al *Mondo magico* due recensioni, nel '48 e nel '49 (B. Croce, Recensione a E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*; Id., *Intorno al "magismo" come età storica*, raccolte poi, a partire dalla seconda edizione, del 1958, insieme con altre autorevoli reazioni all'opera, in appendice al libro). È un segnale di un particolare interesse verso i temi toccati dal lavoro di De Martino.

¹⁰ È l'icastico soprannome attribuito a Croce dai letterati napoletani in virtù della sua infaticabile azione di clinico dell'arte e della cultura (B. Croce, *Nuovo stile*, p. 462). Cfr. C. Cappiello, «Perdita del centro». *Arte e Novecento in Benedetto Croce*.

¹¹ Benedetto Croce non fu l'unico «maestro» di De Martino, che fu influenzato in modo più diretto da autori come Adolfo Omodeo, Raffaele Pettazzoni e Vittorio Macchioro. L'importanza di quest'ultimo nell'evoluzione intellettuale demartiniana è ormai ampiamente riconosciuta e nota, a partire dagli studi di Riccardo Di Donato, il primo ad accostarsi alla «preistoria» demartiniana (R. Di Donato, *Preistoria di Ernesto De Martino*), sino alla pubblicazione degli epistolari raccolti in *Le intrecciate vie. Carteggi di Ernesto De Martino con Vittorio Macchioro e Raffaele Pettazzoni*, a cura di R. Di Donato e M. Gandini.

¹² Quello degli anni Quaranta è il De Martino della «stagione metapsichica». Sul tema si veda D. Nigro, *La stagione metapsichica di Ernesto De Martino (1941-1946)*. Il nesso metapsichica-magismo, che sarà fondamentale nell'impostazione della «collana viola» inaugurata dal *Mondo magico*, emerge già nella prima lettera di De Martino a Einaudi, datata 1942, in cui nell'illustrare il progetto di «un volumetto divulgativo» incentrato «sulla natura e sui metodi della ricerca metapsichica, ovvero [...] sui fenomeni psichici paranormali presso i popoli primitivi», lo studioso napoletano si presentava nella sua qualità di membro corrispondente della Società Italiana di Metapsichica. Cfr. C. Pavese – E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, pp. 67-69.

e radicale. Lungi dall'essere rinnegato, il concetto di crisi della presenza diventa il centro di una vera e propria teoria: una teoria del soggetto, considerato nella sua dimensione storica ed esistenziale, ma anche una teoria del mito. Che, in testi inediti recentemente ripubblicati da Marcello Massenzio e collocabili negli anni Cinquanta, viene definito dall'etnologo napoletano in questo modo: il mito è «parola della crisi»¹³. De Martino, pensatore della crisi e delle fratture, pensa il mito, saldando i due concetti come in una feconda antitesi, in un movimento peculiare teso tra esistenza e storia.

Nella riflessione successiva al *Mondo magico* la crisi della presenza non costituisce più un fenomeno storicamente circostanziato e circoscritto a delle supposte origini della storia – e riscattato dallo sciamano – bensì una caratteristica esistenziale propria dell'essere umano inteso come essere storico. Aprendosi a forme di riscatto differenti, che hanno a che fare non solo con la dimensione della magia ma anche con quella del sacro.

Seppur con frequenza, intensità e modalità variabili a seconda dei diversi contesti culturali, sociali ed economici in cui è inserito, l'io può sempre – e non solo al tempo del mondo magico – entrare in crisi. È anzi precisamente questa caratteristica, l'essere a rischio di crisi, a renderlo un essere umano (ossia un essere storico). Insieme con l'angoscia, che a questa caratteristica si connette: avvertire la possibilità della crisi, della caduta, angoscia l'uomo, che in crisi può ma non deve entrare.

Perché il rischio della crisi, col suo portato emotivo angosciante – ma anche col suo carico positivo di potenzialità – è costitutivo e consustanziale all'uomo? La presenza è sempre a rischio in quanto è esposta, si sarebbe tentati di dire è gettata¹⁴, al contatto con il divenire. Che, soprattutto in alcuni momenti particolari, la scopre e disvela come mera vita.

Un esempio su tutti? La morte, la protagonista del secondo grande libro di De Martino, *Morte e pianto rituale* (1958). Il cadavere vi viene descritto come la pietra d'inciampo più notevole per la presenza, poiché ci mette dinanzi alla nostra dimensione biologica, organica. Il cadavere è «scandalo», perturbante per eccellenza: «oggetto in crisi», i cui «limiti sono entrati in travaglio», «estraneità radicale» che tende a sottrarsi alla potenza formale. Il suo «oltre», scrive De Martino, sta diventando «vuoto»¹⁵. Simile a una vertigine o a un buco

¹³ E. De Martino, *La storia velata*, p. 88.

¹⁴ Sul complesso rapporto di De Martino con l'esistenzialismo heideggeriano si rimanda, anche per ulteriori riferimenti bibliografici, a C. Cappiello, *Essere nel mondo. Ernesto De Martino lettore di Heidegger*.

¹⁵ E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, pp. 47-48.

nero, tale vuoto è una forza ostile e risucchiante, che tende a contagiare¹⁶ ogni altro oggetto e l'intero orizzonte della presenza, mettendo anche quest'ultima a rischio. Proprio come accade, scrive De Martino facendo riferimento a versi magnifici e terribili di Euripide, a Cleonte, nell'atto di sollevarsi dall'ultimo saluto alle spoglie dell'amata figlia Glauca: «Ma come l'edera ai rami d'alloro, restò preso nel peplo leggero [...]. Le sue vecchie carni si strappavano dalle ossa»¹⁷. È la crisi del cordoglio, una particolare manifestazione del processo che De Martino descrive nei termini di crisi della presenza.

Come curare l'io? Come ricomporre le sue fratture? Come proteggerci dal divenire che siamo e che per la maggior parte del tempo facciamo finta di non essere, senza ricorrere ai modi dell'inautenticità? Tramite la ripetizione dell'identico: il nesso mitico-rituale. Il contatto con le sorgive del mito salva e rigenera la vita. Esso serve, ci sembra, ancor più che a velare la storia, a vestire la nuda e aspra natura. Che, a differenza dell'uomo, nasce, cresce e muore senza saperlo, senza accorgersene, in assenza di angoscia, in assenza di senso, biologicamente.

Il nesso mitico-rituale sospende, incanta, il divenire e lo riapre trasfigurato in storia. Grazie ai miti e ai riti la natura viene ricoperta dal manto di senso tramato dalla storia e dalla cultura umana. All'asprezza, alla crudezza del divenire è necessario contrapporre la dolcezza della metastoria: sono le tecniche magico-religiose e i dispositivi mitico-rituali a concedere alla presenza il ristoro di una momentanea uscita dal flusso del divenire, una parvenza (*pia fraus*) di impersonalità e immortalità. Sono tali tecniche e tali dispositivi a permettere di rientrare nel flusso del divenire concependolo in modo non naturalistico ma come storia, dotata di senso e valore condivisi. E ciò avviene attraverso dimensioni che si costituiscono programmaticamente come meta-storiche, come ritiri e sortite dalla storia. È l'aspetto paradossale e controverso della destorificazione teorizzata da De Martino, che immette l'uomo nella storia mascherandola.

Il mito e il rito, in quanto narrazione e azione primigenia (parola della crisi, azione della crisi), fondano la vita intesa come storia, e ne rinnovano e

¹⁶ «Il cadavere “contagia”: [...] comunica caoticamente il proprio vuoto ad altri ambiti del reale, e al tempo stesso i più disparati ambiti del reale, con progressione minacciosa, spiano l'occasione più accidentale per farsi simbolici rispetto al cadavere, e per ripeterlo in una eco multipla senza fine. [...] Il cadavere è “ambivalente” [...] polarità di repulsione e attrazione: infatti il suo scandalo respinge in quanto centro di crisi e di dispersione, ma al tempo stesso comanda perentoriamente il rapporto, in una vicenda irrisolvibile», ivi, p. 48.

¹⁷ *Ibidem*.

reiterano periodicamente la fondazione. Prima di essi e in assenza di essi il flusso del divenire non è vita storica ma mera natura, biologia.

La morte fisica della persona cara (una «persona che era quasi noi stessi»), scrive De Martino nel libro del '58,

ci pone nel modo più crudo davanti al conflitto fra ciò che passa irrevocabilmente senza di noi (la morte come fatto della «natura») e ciò che dobbiamo far passare nel valore (la morte come condizione per l'esplicarsi della eterna forza rigenerante della «cultura»)¹⁸.

Se non va via nel senso più profondo (non viene cioè, nel lessico demartiniano, oltrepassato nel valore), il morto può tornare come spettro, abitando nella «crisi dei sopravvissuti come contenuto in cui la presenza è rimasta impigliata e prigioniera»¹⁹. Di qui le rappresentazioni ossessive e le immagini allucinatorie (la «cattiva memoria»²⁰, scrive De Martino), il blocco cristallizzato dell'ebetudine stuporosa o la frenesia parossistica del *planctus* irrelato.

A opporsi alla crisi del cordoglio è la lamentatrice, ossia la «presenza rituale del pianto»: una presenza «destorificata». Essa è in grado di mettere in pausa il divenire, di plasmare un tempo e uno spazio protetti in cui trovare rifugio: come un'isola, uno scoglio su cui sostare prima di reimmettersi nel flusso della storia. Ciò è possibile grazie a un patrimonio di conoscenze condivise che costituiscono un potentissimo armamentario contro la crisi: è il passaggio dal mero piangere al «saper piangere». Dal *planctus* irrelato si passa al «discorso protetto» di un *planctus* ritualizzato. Come ogni dispositivo mitico-rituale, esso non è libero ma rigidamente codificato da regole, volte a canalizzare l'informe e lo smisurato. Il lamento rituale affronta e sblocca l'ebetudine stuporosa, «riplasma il gridato e l'ululato in ritornelli emotivi da iterare periodicamente»²¹, attraverso specifiche tecniche di difesa: l'impiego di determinati moduli verbali, melodie tradizionali, una mimica ben definita (come ad esempio le chiome sciolte, il movimento ritmico del busto, appropriati gesti delle mani).

L'uscita dal mondo che, come un balsamo, ne consegue è però momentanea. Affidare il cordoglio a una presenza «altra» e alle sue tecniche destorificanti significa, nell'interpretazione demartiniana, riaprirsi alla storia e all'operatività. Nel corso del rito, nella «selva dei moduli tradizionali» e delle

¹⁸ Ivi, p. 9.

¹⁹ Ivi, p. 48.

²⁰ Ivi, p. 106.

²¹ Ivi, p. 83.

stereotipie in cui la lamentatrice trova riparo, emergono pian piano elementi soggettivi²². Dalla metastoria si torna nella storia: il dolore viene convogliato, attraverso formule anonime e convenzionali, in un processo che sbocca verso l'alto. La direzione è quella della catabasi, rappresentata dal recupero di sé e del rapporto col mondo. Che giunge al termine di una lotta drammatica e valorosa, per quanto condotta ormai dalle donne di un contesto problematico, come il Sud più a sud di Eboli, e non più nel grande mondo antico.

3. Crisi della civiltà

Si è detto che la presenza entra in crisi nel momento del rischio e della tentazione rappresentati dalla caduta sul piano della mera natura. Lo stesso accade alle civiltà in crisi, il cui spirito si ammala, precipitandole in una dimensione ferale e naturalistica che traccia nel corso della storia la linea di una frattura. È sintomatico che il *Mondo magico* sia uscito nel 1948²³, in un momento storico in cui lo spettro della crisi della civiltà e della *finis Europae* si delineano con particolare evidenza. Stigmatizzando la storicizzazione delle categorie e l'esaltazione della figura dello stregone operata da De Martino in tempi di sciamani politici, l'ultimo Croce, il Croce della vitalità, portava avanti una battaglia combattuta anche intimamente, quella contro le patologie dello spirito: l'idea che la storia e l'umanità possano avere un cominciamento è collegata all'agghiacciante possibilità che esse possano ammalarsi, possano finire²⁴.

È questa una eventualità che viene sfiorata da De Martino già nel testo del '48, in una nota celebre per gli studiosi demartiniani²⁵, in cui l'etnologo napo-

²² Come ad esempio ricordi personali. Cfr. *ivi*, p. 100.

²³ Da questo punto di vista è interessante anche la storia editoriale del libro, la cui pubblicazione venne ritardata dalla guerra. La sede di Einaudi venne infatti chiusa con l'inizio dei bombardamenti e De Martino si rifugiò con la famiglia a Cotignola, in Emilia-Romagna. Il contesto, di cui è testimonianza la dedica del volume alla moglie, Anna Macchioro («*Alla mia Anna che ha salvato il manoscritto di questo lavoro dalle rovine di Cotignola*»), è stato analiticamente ricostruito da Riccardo Ciavolella (cfr. R. Ciavolella, *L'intellettuale e il popolo dalla crisi morale al riscatto socialista*).

²⁴ Cfr. D. Conte, *Storia universale e patologie dello spirito. Saggio su Croce*.

²⁵ E. De Martino, *Il mondo magico*, p. 131, nota 89: «Occorre appena avvertire che anche nella nostra civiltà vi sono situazioni "marginali" (cioè estranee al suo carattere individuante) in cui tali forme possono ancora mantenersi ovvero riprodursi, acquistando in dati casi un rilievo anche culturale, sebbene secondario: basterà pensare alle tradizioni magiche ancora vive presso le nostre popolazioni contadine [...]. Tutto, nella vita dello spirito, può essere rimesso in causa, anche quelle conquiste che sembravano messe al riparo da qualunque rischio, e quindi anche la conquista fondamentale di esserci nel mondo. In una situazione di particolari sofferenze e privazioni,

letano apre alla possibilità di un ritorno del mondo magico in pieno Novecento. Tale idea diventerà poi uno degli architravi della fase successiva della sua riflessione, a partire dalle note spedizioni etnologiche nel Sud magico.

Se nel testo del '48 il ritorno della magia viene ancora considerato un fenomeno culturale, seppur «secondario», esso acquisirà sempre più il tratto di una regressione patologica – non troppo lontana dalla regressione descritta dai francofortesi nella coeva *Dialettica dell'illuminismo*. Confrontandosi con situazioni collocate in contesti sociali ed economici disastrosi, di sofferenza, De Martino si allontanerà dal relativismo spinto del *Mondo magico* per prendere posizione.

Nell'impostazione del testo del '48 a ogni realtà condivisa di tecniche efficaci contro il rischio della dissipazione del singolo viene riconosciuta la dignità di mondo culturale, anche al mondo magico. Il tema della condivisione all'interno di una dimensione collettiva è centrale. Prendendo le distanze dalla *Daseinsanalyse* De Martino, che afferma l'esistenza del mondo magico, nega quella di un mondo psicopatologico, in quanto dimensione individuale e onanistica. Quella del malato mentale è mera crisi, senza riscatto. Il medesimo fenomeno che in un contesto collettivo di tipo magico è considerato culturale (ad es. il tabù) nel contesto della psicopatologia viene letto come sintomo privo di riscatto (mutacismo).

Il De Martino degli anni Cinquanta considererà anche le collettività in relazione alla psicopatologia e alla crisi senza riscatto: il Sud magico, ad esempio, rappresenta ormai un fenomeno patologico e regressivo. È chiaro che nella prospettiva demartiniana a questo punto la storia ha una direzione e le civiltà non sono tutte uguali. L'alternativa tra magia e civiltà²⁶ diventa un aut-aut che prescrive la rotta alla storia delle civiltà, verticalizzandola e gerarchizzandola in direzione della ragione.

Nella trilogia meridionalistica De Martino mette sotto osservazione mondi che considera al crepuscolo: quello delle lamentatrici e quello dei tarantolati, che pure in passato hanno costituito dei cosmi culturali, rappresentano all'altezza del Ventesimo secolo mondi che finiscono e tramontano (definiti «relitti», «rotti»²⁷), crisi collettive.

nel corso di una guerra, di una carestia, ecc. l'esserci può non resistere alla tensione eccezionale, e può quindi di nuovo aprirsi al dramma esistenziale magico».

²⁶ Cfr. E. De Martino, *Magia e civiltà*, da poco ripubblicato come volume inaugurale della collana "Demartiniana. Studi e materiali dell'Associazione Internazionale Ernesto De Martino".

²⁷ Cfr. E. De Martino, *Morte e pianto rituale*, p. 79; Id., *La Terra del rimorso*, p. 242.

Nella forma deteriore assunta nella Puglia di inizio anni Sessanta il tarantismo, sottoposto al tentativo di venire riassorbito nel simbolismo cristiano, è divenuto ormai, secondo la diagnosi demartiniana, un fenomeno patologico e non culturale. Le pagine con cui l'etnologo conclude il resoconto della spedizione raccontandone l'episodio culminante nella Cappella di Galatina restano impresse nella memoria del lettore.

L'équipe assistette alle scene in cappella nascosta nella tribuna *ad audiendum sacrum* [...]. Seduti dietro la balaustra, al riparo da un pannello che apriva alcuni spiragli sullo scenario, spiavamo per lunghe ore quanto accadeva in basso, mentre il fotografo [*Franco Pinna*] di tanto in tanto si alzava di scatto emergendo come una marionetta dalla balaustra, per il tempo necessario a inquadrare e fotografare qualche scena saliente²⁸.

Ed ecco la scena che si presenta agli occhi dell'*équipe*:

Nella cappella si venivano via via adunando i tarantati salentini, in grande maggioranza donne, facendo insorgere contemporaneamente le loro crisi nell'angusto spazio della cappella. [...] ora, davanti ai nostri occhi, non vi era che un intrecciarsi di crisi individuali senza orizzonte, il disordine e il caos²⁹.

Sono immagini che, scrive De Martino, ricordano «pietruzze colorate di un caleidoscopio in frantumi», residui disordinati di un mondo ormai al tramonto. Sembra quasi di trovarsi dinanzi a un «palazzo crollato in cui si ritrovano mescolate nelle macerie esattamente le stesse cose che arredavano le stanze».

Dominava questa disperata agitazione il grido stilizzato dei tarantati, «il grido della crisi», un *ahiii* variamente modulato, e che meglio si sarebbe detto un guaito che non un grido umano³⁰.

Non è più il racconto di un mondo ma la descrizione di un caos: siamo dinanzi all'«agonia del tarantismo»³¹.

Abbiamo quindi ora a che fare non più, come nel *Mondo magico*, con una crisi individuale che viene sanata all'interno di una comunità. Davanti agli occhi dell'osservatore appare un'intera comunità ammalata, impazzita, i cui sforzi per uscire dalla crisi sono ormai, proprio come nel caso della psicopatologia del singolo, visti come meri conati e caricature del riscatto culturale.

Il «doppio sguardo»³² dell'antropologo – uno sguardo che si apre all'altro, al

²⁸ E. De Martino, *La Terra del rimorso*, pp. 111-112.

²⁹ Ivi, p. 112.

³⁰ Ivi, p. 113.

³¹ Ivi, p. 114.

³² Cfr. M. Massenzio, *Il «doppio sguardo» dell'antropologo. Appunti su una metodologia*.

magico, per capire meglio se stesso, combattendo il rischio di perdersi nell'altro; uno sguardo necessariamente radicato entro un imprescindibile centro, costituito dalla cultura razionale occidentale – rappresenta in fondo una prospettiva eurocentrica (seppur nel quadro di un «etnocentrismo critico» e di un «umanesimo etnologico»)³³. E tuttavia anche al mondo occidentale, non solo al mondo magico, viene indirizzata una diagnosi di crisi epidemica.

All'idea della fine del mondo, ossia della frattura che colpisce non più il singolo ma una collettività, è programmaticamente dedicata la grande opera cui De Martino stava lavorando nel momento della sua prematura scomparsa. Anche in questo caso, come per la crisi del singolo, la frattura viene considerata in una duplice declinazione e possibilità: culturale o psicopatologica. De Martino riflette sul concetto di apocalisse, che ha a che fare con una dimensione positiva: con una rivelazione, un disvelamento. Un mondo finisce, comincia un mondo nuovo, migliore, più autentico e vero: è il caso delle apocalissi che De Martino definisce culturali, tra cui inserisce quella cristiana, quella legata ai movimenti millenaristi di decolonizzazione, quella marxiana.

Può però anche succedere che la fine del mondo non si accompagni a una nuova nascita ma sia mera caduta, priva di *escaton*: apocalisse psicopatologica. Ciò accade in determinati quadri clinici: De Martino è particolarmente attratto da casi di schizofrenici come quello del *Weltuntergangserlebnis* del contadino di Berna (scovato negli studi di Storch e Kulenkampff³⁴), vittima di terribili visioni apocalittiche a seguito dello sradicamento della maestosa quercia posta nei pressi della sua casa. Più in generale i fenomeni psicopatologici cui l'antropologo napoletano è attento riguardano una crisi della presenza manifestantesi nel crollo del mondo, come emerge dai resoconti riportati nelle schede della sua ultima opera. Le «cose non stanno più nel loro quadro» (secondo le parole di una malata di Janet)³⁵, il mondo appare squassato da un eccesso o da un difetto di semanticità (Jaspers).

³³ De Martino si fa teorico di un umanesimo etnologico, che egli coniuga (in maniera non priva di problematicità) con un «etnocentrismo critico»: il radicamento in un centro viene considerato come condizione indispensabile per guardare all'alterità. Quella di De Martino è una posizione nettamente contrapposta alle pretese del relativismo culturale: spogliarsi della propria pelle di europei per osservare la storia con l'occhio di un Dio sarebbe una pretesa impossibile (cfr. E. De Martino, *Apocalisse del terzo mondo e apocalisse europea*, p. 79). Sul tema si vedano D. Conte, *Europa e patologia. Saggi su Ernesto De Martino*; C. Cappiello, *Mundus. Ernesto De Martino e il mal d'Europa*; G. Maccauro, *Novecento primitivo. Ernesto De Martino fra apocalisse e riscatto*; V. Petrarca, *L'etnocentrismo critico di Ernesto De Martino*.

³⁴ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo*, pp. 97 sgg.

³⁵ Cfr. E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, p. 571.

I medesimi sintomi – lo spaesamento, la perdita del centro – si ritrovano nella seconda apocalisse psicopatologica osservata da De Martino nella *Fine del mondo*, l'apocalittica borghese che colpisce la civiltà occidentale³⁶. L'Europa è in crisi: *finis Europae*. Sono gli anni della guerra fredda e della bomba atomica (un tema su cui riflettono lo stesso Jaspers da poco nominato, Croce, Anders e molti altri). La fine dell'Europa non è tuttavia per De Martino un fatto materiale: se è possibile pensare alla fine del mondo tramite la pressione di un tasto, allora vuol dire che quel mondo è già da tempo finito³⁷. Il punto è in altri termini spirituale, come testimoniato dalla *Stimmung* di decadenza che avvolge la civiltà occidentale. Anche De Martino, come Croce, si fa «clinico della cultura»³⁸.

In uno dei pochissimi testi pubblicati in vita dall'antropologo sul tema della *Fine del mondo*, redatto a valle di un convegno incentrato sul "Mondo di domani" (1964), De Martino descrive come segue tale atmosfera.

Quando Heidegger in *Sein und Zeit* teorizza la *Geworfenheit* dell'esserci, quando Sartre in *La nausée* illustra il mondo indigesto spalancantesi sul nulla, quando D.H. Lawrence lamenta che abbiamo perduto il sole, i pianeti, e il Signore con le sette stelle dell'orsa ricevendo in cambio il «povero, piatto, meschino mondo della scienza e della tecnica», quando Moravia in *La noia* descrive «la malattia degli oggetti», noi ravvisiamo in queste espressioni culturali pur così diverse una *Stimmung* comune, la segnalazione di uno stesso rischio radicale, e cioè la possibilità di un mondo che crolla in quanto crolla lo stesso ethos culturale che lo condiziona e lo sostiene. D'altra parte espressioni culturali così eterogenee come l'istinto di morte di Freud o il crollo dell'Occidente di Spengler sembrano accennare alla stessa direzione³⁹.

Per analizzare la crisi dell'Europa sotto il profilo della sua «situazione spirituale» l'etnologo napoletano utilizza, insieme con il documento psicopatologico, quello artistico e letterario. Ai malati di Janet e di Jaspers si accostano allora i protagonisti dei romanzi di Sartre e Moravia, di Lawrence e Mann; i caratteri dell'arte contemporanea, primitivistica, astratta, irrazionalistica, pura sono considerati sintomi emblematici della crisi della civiltà. Occorre appena sottolineare quanto l'idea che una società malata si rispecchi in un'arte malata sia problematica. Uno dei riferimenti demartiniani di queste pagine è

³⁶ Cui è dedicato il capitolo quinto della *Fine del mondo*, intitolato "L'Apocalisse dell'Occidente".

³⁷ Cfr. E. De Martino, *La fine del mondo*, p. 209.

³⁸ «La letteratura moderna è variamente dominata dal tema apocalittico. Ora questo tema può interessare in una prospettiva critica o scientifica da diversi punti di vista, ma qui a noi interessa unicamente come *documento di costume e come sintomo di crisi*. La nausea o la noia o l'assurdo o l'incomunicabilità, la catastrofe della figura o della melodia a noi interessa soltanto come *clinici della cultura*, che intendono partecipare a un consulto decisivo», ivi, p. 357.

³⁹ E. De Martino, *Il problema della fine del mondo*, pp. 70-71.

Hans Sedlmayr, storico dell'arte austriaco compromesso col nazismo, che nel suo famoso libro sulla *Perdita del centro* (1948), leggendo l'arte come sismografo del tempo, guarda alle sue patologie e degenerazioni⁴⁰.

4. *Dimora Europa, fortezza Europa*

Lo spaesamento del contadino di Berna e di Antoine Roquentin viene esperito da un'intera società quando essa perde il centro, quando i suoi dispositivi culturali non funzionano più. È quello che accade agli Achilpa studiati da De Martino in un saggio di fine anni Cinquanta, allorché gli aborigeni devono confrontarsi con la accidentale rottura del palo kauwa auwa, attorno al quale ruotavano i loro dispositivi mitico-rituali tesi a iterare la fondazione del centro del mondo. Quando il palo si spezza, gli Achilpa, riporta De Martino, si ammucchiano a terra e muoiono letteralmente soffocati dall'angoscia⁴¹.

Lo stesso sembra accadere all'Europa. Nella società dell'«agonia del sacro» il riscatto magico-religioso non funziona più. Il ritiro nelle regioni della metastoria appare ormai impossibile e inattuale, se non declinato nei termini di un orizzonte mitico-rituale laico. Su questo tema il lascito demartiniano resta in qualche modo aperto, insistendo da una parte sulla dimensione storica costitutiva di ogni uomo, anche a partire dal corpo (le tecniche del corpo⁴²) e dall'altra parte su possibili declinazioni politiche del mito⁴³.

Il tramonto dell'Europa è allora ineluttabile? Dobbiamo, secondo De Martino, arrenderci a esso e osservarlo come un destino, crollando e ammucchiandoci a terra come gli Achilpa? No.

La strada del riscatto viene affidata dall'ultimo De Martino non più alla magia o alla religione ma all'ethos (l'«ethos trascendentale del trascendimento»), ossia alla pura e innata capacità umana di creare mondi, di trascendere

⁴⁰ H. Sedlmayr, *Perdita del centro*. Cfr. C. Cappiello, *Per una patografia del Novecento. Hans Sedlmayr: l'arte come sintomo di un'epoca*.

⁴¹ Cfr. E. De Martino, *Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito «achilpa» delle origini*.

⁴² Cfr. il capitolo settimo della *Fine del mondo*, intitolato «Antropologia e filosofia».

⁴³ Partendo dal riferimento critico al simbolo dello sciopero generale di Sorel, concepito «in analogia ai miti delle grandi opere religiose dell'Occidente», De Martino riflette sulle «condizioni per la possibilità di un simbolismo socialista, che sul terreno laico, mondano, storico si apprest[i] a svolgere nel mondo moderno funzioni analoghe a quelle del simbolismo mitico delle religioni tradizionali». Il mito dello sciopero generale «indica almeno la direzione in cui può trovare un senso accettabile la fame di simboli nel mondo moderno, nel quadro di un umanesimo integrale il cui oblio sarebbe semplicemente la catastrofe della civiltà occidentale: è la direzione del socialismo» (cfr. E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, pp. 71-73).

la situazione nel valore. È l'ethos – non lo stregone, non la tarantolata o la lamentatrice – il vero eroe, l'Atlante che sorregge il mondo.

L'ethos va posto così, insieme con la possibilità permanente della crisi, tra i caratteri propri dell'uomo in quanto essere storico. Esso costituisce un trascendentale⁴⁴, ossia una forza universalmente umana, chiamata in causa all'interno della singola crisi individuale. Rappresentando allo stesso tempo la linea ascendente lungo la quale deve correre il riscatto della civiltà. L'ethos è in ultima istanza una radice che si incarna in una determinata civiltà: la civiltà della ragione, l'Europa.

La cultura umana è quest'ethos che si cerca, e che cercandosi tenta varie vie, quante sono le culture umane che hanno visto il giorno nel nostro pianeta; ma in una di queste vie, quella percorsa dalla civiltà occidentale, esso sta faticosamente raggiungendo se stesso [...] ⁴⁵.

La diagnosi demartiniana della crisi e della frattura è in altre parole allo stesso tempo un'attribuzione di responsabilità, una presa di posizione etico-politica: proprio come la presenza esposta alla crisi e alla tentazione di farsi natura, anche la civiltà europea preda degli spettri del tramonto viene letta come un posto di combattimento, come una dimora e una «fortezza»⁴⁶ in cui non è lecito rimanere inerti.

Bibliografia

- C. Cappelletto, «Perdita del centro». *Arte e Novecento in Benedetto Croce*, Napoli, 2019
 C. Cappelletto, *Essere nel mondo. Ernesto De Martino lettore di Heidegger*, in *SEGNI. Studi in memoria di Riccardo De Biase*, a cura di G. Giannini, P. Marangolo, M. Papa, Roma, 2023, pp. 183-192
 C. Cappelletto, *Mundus. Ernesto De Martino e il mal d'Europa*, Napoli, 2024
 C. Cappelletto, *Per una patografia del Novecento. Hans Sedlmayr: l'arte come sintomo di un'epoca*, in *Arte e patologia. Fenomenologia di una relazione*, a cura di A. Donise e C. Cappelletto, Roma, 2026, pp. 172-189
 G. Charuty, *Ernesto De Martino. Le precedenti vite di un antropologo*, Milano, 2010

⁴⁴ Una «permanente funzione antropologica», rispetto alla quale l'etnologo afferma: «non si vede perché la si debba denominare "mito", e non piuttosto *ethos* della presenza nel mondo, energia morale che fonda la civiltà e la storia: a questo *ethos* che lotta di continuo contro l'insidia della disgregazione e dell'isolamento accennava il Croce in una pagina giustamente famosa della sua *Storia come pensiero e come azione*» (ivi, pp. 67-68).

⁴⁵ E. De Martino, *La fine del mondo*, p. 542.

⁴⁶ Ivi, p. 262. De Martino ricorre spesso al lessico militare (si pensi al largo uso di termini come *agone* e *posto di combattimento*, *scudi* e *corazze*, *rocche*, etc.).

- R. Ciavolella, *L'intellettuale e il popolo dalla crisi morale al riscatto socialista. Ernesto De Martino in Romagna durante la guerra (1943-1945)*, in «nostos», 1, 2016, pp. 151-330
- D. Conte, *Storia universale e patologie dello spirito. Saggio su Croce*, Bologna, 2006
- D. Conte, *Ernesto De Martino e la «mobilitazione dell'arcaico»*, in *Ernesto De Martino tra fondamento e «insecuritas»*, a cura di G. Cantillo, D. Conte, A. Donise, Napoli, 2014, pp. 95-127
- D. Conte, *Ernesto De Martino e la patologia. Tra crisi del soggetto e crisi della civiltà*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche», CXXIX, 2019, pp. 99-117
- D. Conte, *Europa e patologia. Saggi su Ernesto De Martino*, Napoli, 2026
- B. Croce, *Nuovo stile* (1925), in Id., *Pagine sparse*, 3 voll., Bari, 1960, vol. II, pp. 462-463
- B. Croce, Recensione a E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, in «Quaderni della "Critica"», IV, 1948, 10, pp. 79-80
- B. Croce, *Intorno al "magismo" come età storica*, in Id., *Filosofia e storiografia*, Bari, 1949, pp. 193-208
- E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), a cura di M. Massenzio, Torino, 2022
- E. De Martino, *Angoscia territoriale e riscatto culturale nel mito «achilpa» delle origini. Contributo allo studio della mitologia degli aranda* (1951), in Id. *Il mondo magico*, cit., pp. 229-243
- E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* (1958), a cura di M. Massenzio, Torino, 2021
- E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna* (1959), in Id., *Furore Simbolo Valore* (1962), Milano, 2013, pp. 14-73
- E. De Martino, *La Terra del rimorso* (1961), a cura di M. Massenzio, Torino, 2023
- E. De Martino, *Magia e civiltà* (1962), Palermo, 2026
- E. De Martino, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche* (1964), in Id., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, 2019, pp. 547-579
- E. De Martino, *Il problema della fine del mondo* (1964), ora in Id., *La fine del mondo*, cit., pp. 69-76
- E. De Martino, *Apocalisse del terzo mondo e apocalisse europea* (1964), in Id., *La fine del mondo*, cit., pp. 77-88
- E. De Martino, *La fine del mondo*, cit.
- E. De Martino, *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*, testi scelti e curati da M. Massenzio, Torino, 2025
- E. De Martino – C. Pavese, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, nuova edizione rivista e aggiornata a cura di P. Angelini, Torino, 2022
- R. Di Donato, *Preistoria di Ernesto De Martino*, in *La contraddizione felice? Ernesto De Martino e gli altri*, a cura di R. Di Donato, Pisa, 1990, pp. 41-67, poi in Id., *I greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Roma, 1999
- R. Di Donato – M. Gandini (a cura di), *Le intrecciate vie. Carteggi di Ernesto De Martino con Vittorio Macchioro e Raffaele Pettazzoni*, Pisa, 2015
- A. Donise, *L'apocalisse in una "prospettiva antropologica unitaria". Ernesto De Martino tra cultura e psicopatologia*, in «FASIS», 2, 2014, pp. 49-61

- G. Maccauro, *Novecento primitivo. Ernesto De Martino fra apocalisse e riscatto*, Napoli-Salerno, 2023
- M. Massenzio, *Il «doppio sguardo» dell'antropologo. Appunti su una metodologia*, in *Ernesto De Martino tra fondamento e «insecuritas»*, a cura di G. Cantillo, D. Conte, A. Donise, cit., pp. 55-66.
- D. Nigro, *La stagione metapsichica di Ernesto De Martino (1941-1946)*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XXVIII, 2014/2015, pp. 615-700
- V. Petrarca, *L'etnocentrismo critico di Ernesto De Martino*, in «Società e storia», 80, 1998, pp. 399-413
- H. Sedlmayr, *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca* (1948), Roma, 1967

II.

Mito e politica

Il mito di Faust nel Novecento fra Thomas Mann, Oswald Spengler e Klaus Mann

Bianca Carotenuto

1. *Faust come mito della crisi in Thomas Mann*

Nel 1938 Thomas Mann scrive, in seguito all'invito dell'Università di Princeton, una lezione introduttiva per gli studenti, poi pubblicata come saggio col titolo *Sul «Faust» di Goethe*¹. All'analisi dell'imperitura opera goethiana si accosta anche il riferimento alla storia del mito popolare di Faust², quella “tedeschissima” leggenda che tornerà, poco più tardi, a costituire direttamente il soggetto della tragica opera della piena maturità – il *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, scritta tra il 1943 e il 1947. Un romanzo che Mann scriverà guardando più al racconto del 1578, che alla versione goethiana – ciò per ragioni di carattere storico: l'ottimismo dell'epoca “classica” di Goethe, di cui il suo Faust infine redento è specchio, non sembra invece rispecchiare l'atmosfera apocalittica e tragica del Novecento. Lo scrittore è, tra l'altro, impegnato in questi anni nella scrittura della tetralogia biblica *Giuseppe e i suoi fratelli* – composta fra il 1936 e il 1942 –, per cui l'analisi della leggenda di Faust viene affrontata attraverso le riflessioni sul mito che lo impegnavano in quel periodo. Dalla prima incarnazione del tipo faustiano, Simone il samaritano, detto “il Mago” (il quale, nel racconto *Recognitiones*, già si fa chiamare “Faustus”), a quella propriamente tedesca, cui si sarebbe ispirata direttamente la leggenda, di Georg Helmstättter (che, non a caso, si faceva chiamare “Magus II, Faustus junior”, in diretta continuità col

¹ Il saggio sarà pubblicato su «Maß und Wert» nel 1939.

² Come fa notare Marguerite De Huszar Allen, Mann trae le sue informazioni sul *Volksbuch* dalla ricca e celebre introduzione all'opera di Robert Petsch del 1911. Informazioni che avrebbero reso più complessa e stratificata l'operazione di montaggio dello stesso romanzo manniano del 1947, profondamente ispirato dal libro popolare. M. De Huszar Allen, *Montage and the Faust Theme: The Influence of the 1587 Faustbuch on Thomas Mann's Montage Technique in Doktor Faustus*. Della stessa autrice si veda anche *The Reception of the Historia von D. Johann Fausten*.

primo), questi personaggi sembrano «civettare» col mito. Mann specifica che soprattutto nel secondo caso, quello dell'imbroglione Helmstätter,

più che di successione si trattò di identità, di mitico ritorno, di reincarnazione, di individualità che confluisce e si annulla nel tipo. Helmstätter-Faustus continuò a recitare la sua parte così coscientemente illusoria per undici anni ancora; poi morì. Cinquant'anni dopo, a Francoforte, ricordando la sua figura venne compilato il libro popolare di Faust³.

Entrambi presentano, infatti, i medesimi tratti biografici e sono accompagnati da una donna di nome Elena nelle loro peregrinazioni. Sono avventurieri, eretici, alchimisti, pagani, che istituiscono simbolicamente «un rapporto di segno erotico»⁴ con l'incarnazione della bellezza antica e classica di Elena. Ciò che costituisce la peculiarità del tipo faustiano è già del tutto presente nel mito: si ritrova nel doppio binario, arcaico e moderno, che costituisce l'impalcatura su cui è eretta la struttura della sua natura d'uomo. Come lo stesso Mann riconosce, ciò dipende dalle epoche in cui sorge e si sviluppa la figura mitica di Faust: sia per Simone il mago che per il tedesco Helmstätter si trattava di epoche di transizione storica.

Il tramonto dell'antichità, il periodo che vide la lotta fra mondo antico e cristianesimo, deve essere stato per atteggiamento spirituale molto affine all'età della Riforma, anch'essa tempo di fanatismi e di confusioni spirituali, in cui ciarlatani, settari, ciurmatori religiosi, imbroglianti, ingannatori d'altri e di sé erano in pieno rigoglio⁵.

Il mito di Faust è, dunque, un mito in cui si condensano grandi contraddizioni e fratture: lo è già a partire dal periodo in cui visse la prima incarnazione di Simon Mago e lo sarà anche nell'altra epoca di crisi e di trasformazione in cui tornerà a incarnarsi attraverso artisti e pensatori, il Novecento, anch'essa terreno fertile per ingannatori, arrampicatori sociali, imbroglianti e soprattutto demagoghi. La complessa duplicità dell'anima di Faust, i suoi aneliti grandi, ma al tempo stesso diabolici, rendono la sua figura un'allegoria ideale della crisi, come mostrano in modo esemplare le opere di Thomas Mann, Oswald Spengler e Klaus Mann.

La storia originaria del *Volksbuch* è, infatti, già animata, da un lato, da un anelito di radice umanistica e rinascimentale, che induce Faust a valicare i limiti, con lo scopo di ottenere la conoscenza – conoscenza scientifica –

³ T. Mann, *Sul «Faust» di Goethe*, p. 277.

⁴ Ivi, p. 274.

⁵ *Ibidem*.

proibita, attraverso la “*Spekulation*”⁶, quella stessa inclinazione a «speculare con gli elementi»⁷ che ritorna nella descrizione degli esperimenti del padre di Adrian Leverkühn nel *Faustus* manniano; dall’altro, è pervasa dallo spirito riformistico e luterano, che, sulla scorta del pensiero di Agostino, era nettamente ostile al concetto di libero arbitrio e alle potenzialità della ragione. Quest’ultimo determina il carattere “diabolico” del racconto, per cui la brama di conoscenza di Faust conduce alla melanconia, al peccato di *hybris* e, infine, al patto col diavolo. Non è un caso che, sfogliando le pagine di diario del ’43 di Mann, ovvero dell’anno in cui lo scrittore inizia a lavorare alla stesura del romanzo faustiano, tra le prime fonti consultate, oltre al *Volksbuch*, vi siano le lettere e gli scritti di Lutero⁸. Una figura che per Mann, così come quella di Faust, ha storicamente determinato e rappresentato il *carattere tedesco nella storia d’Europa* – per riprendere il titolo dell’opera dell’amico Erich Kahler. Lo inserisce, infatti, nel 1949 fra quei tre colossi⁹ – insieme a Goethe e a Bismarck – che hanno coniato questo stesso carattere. Una riflessione che si pone in linea con quelle già sviluppate nelle *Considerazioni di un impolitico* del ’18, in cui il connubio musica/religione, che contraddistingue la specificità e la profondità dell’*interiorità* tedesca, veniva perfettamente incarnato dallo stesso Lutero¹⁰. Tale connubio ritornerà a rappresentare nel ’43 la Germania attraverso il romanzo faustiano, per tramite del mito che più di ogni altro sembra incarnare le contraddizioni e gli aneliti del popolo tedesco ed europeo.

⁶ Cfr. J. Spies, *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante*.

⁷ T. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*.

⁸ «Tagüber in Luthers Briefen». «Luthers Briefe». «Musikalisches und Lutherisches. [...] Gedanken zum Zusammenhang des Stoffes mit den deutschen Dingen, der deutschen Welt- Einsamkeit überhaupt». «Über Erasmus, Luther, Hutten». Cfr. T. Mann, *Tagebücher 1940-1943*, pp. 562, 563, 564, 587.

⁹ «Il genio tedesco si è incarnato in tre figure monumentali, una religiosa, una poetica e una politica, le quali, pur con tutte le differenze di vocazione, impronta ricevuta dal tempo e di individualità, mostrano una decisa somiglianza, un’aria di famiglia. [...] I tre colossi dei quali sto parlando [...] sono Lutero, Goethe e Bismarck. Nel sedicesimo secolo apparve il primo, Martin Lutero, il riformatore che fece saltare l’unità confessionale del continente [...]. [...] sensuale e ingegnoso, rivoluzionario e, per via delle continue zuffe col demonio e della massiccia credulità in demoni e mostri, sbalzato dal Rinascimento – all’umanesimo del quale non lo legava alcuna affinità – nel Medioevo [...]; del tutto estraneo all’umanesimo del suo tempo, anche a quello tedesco, ma tanto più intensamente radicato nella mistica tedesca [...]. [...] non soltanto antiromano, ma antieuropeo, furiosamente nazionalista e antisemita, ma insieme profondamente musicale, anche in veste di plasmatore della lingua tedesca: la sua traduzione della Bibbia [...] deve tutto alla musicalità del suo autore nonché alla sua amorosa sensibilità per l’intimo accento della mistica» (T. Mann, *I tre colossi*, pp. 375-377).

¹⁰ «Dopo la grande impronta religioso-musicale lasciata da Lutero, la musica però, la musica tedesca da Bach a Reger, il punctum contra punctum, la grande fuga, non sono stati solo l’espressione sonora dell’etica protestante, ma anche, per il loro possente e polifono intricarsi di ordine e di impulso caparbio, il ritratto e il riflesso artistico-spirituale della stessa vita tedesca riflessa. Come potrebbe il letterato della civilizzazione, l’uomo dei “diritti” occidentali, non odiare una siffatta natura?» (T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, p. 327).

È lo stesso diavolo a presentarsi come una figura profondamente legata all'elemento germanico, da cui proviene la leggenda, com'è chiaro dalle parole che rivolge ad Adrian nel corso della sua prima e ultima apparizione:

Parla pure in tedesco! In buon vecchio tedesco, senza infingimento alcuno o ipocrisia. Io lo comprendo. È, anzi, il mio idioma prediletto. Talvolta intendo solo il tedesco¹¹.

Queste sono le prime parole che il diavolo rivolge ad Adrian nel XXV capitolo del romanzo: il capitolo centrale dell'incontro col diavolo, che il narratore della storia, il fedele amico Serenus Zeitblom, ricava dagli appunti segreti di Adrian nella finzione romanzesca.

Sono, sì, tedesco, tedesco fino al midollo se me lo chiedi, ma alla maniera antica, la migliore, e cioè cosmopolita nel cuore. Neghi che io sia qui e non consideri l'antica nostalgia tedesca per la bella Italia, l'impulso del viandante romantico!¹²

È, poi, lo stesso Mann, nel saggio del '46 *La Germania e i tedeschi* – vera e propria appendice teorica del romanzo – che, riferendosi alla leggenda di Faust, descrive il diavolo come una «figura tedeschissima»¹³. Ma non solo, vendere l'animo al diavolo per acquisire conoscenza e potenza mondana, per «la cupidigia di godere e di dominare il mondo» sembra a Mann «qualcosa di particolarmente vicino all'indole tedesca»¹⁴, qualcosa in cui in quel momento più che mai la Germania poteva riconoscersi.

... non è oggi il giusto momento di riconoscere la Germania in quest'immagine, oggi, mentre il diavolo sta letteralmente pigliandosi la Germania?¹⁵

L'osservazione successiva fa diretto riferimento al romanzo che in quegli anni andava scrivendo, poiché rileva «una deficienza della leggenda e del poema»¹⁶ nel non aver inserito l'elemento musicale. Faust avrebbe dovuto essere un musicista, poiché

¹¹ T. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, p. 326.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*. I riferimenti in questo senso sono disseminati nell'intera produzione scritta dell'epoca. Basti pensare al materiale tratto dagli scambi epistolari tra il '43 e il '47: ad esempio, in una lettera al figlio Klaus del 27.4.1943, Mann scrive: «Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands. Das Ganze ist sehr altdeutsch-lutherisch getönt (der Held war ursprünglich Theologe), spielt aber in dem Deutschland von gestern und heute. Es wird mein Parsifal» (T. Mann, *Selbstkommentare: »Doktor Faustus« und »Die Entstehung des Doktor Faustus«*, p. 8).

¹⁶ T. Mann, *La Germania e i Tedeschi*, p. 545.

la musica è sfera demoniaca. [...] È arte cristiana col segno negativo, è a un tempo calcolatissimo ordine e antiragione germinatrice del caos, ricca di gesti incantatori e di scongiuri, di magie e di cifre [...]»¹⁷.

Da qui la scelta di rendere il novello Faust del suo romanzo, Adrian Leverkühn, un compositore musicale, che stringe un patto col diavolo per *sfondare* – da *durchbrechen*, termine usato anche nel lessico militare – il muro di stagnante improduttività dell'epoca e giungere finalmente alla creazione di opere geniali. E la musica, questa «sfera demoniaca», è elemento chiave dell'indole tedesca, così come afferma Mann poco più avanti, per cui affinché

Faust sia il rappresentante dell'anima tedesca, dovrebbe esser musicale, giacché il rapporto del tedesco col mondo è astratto e mistico, vale a dire musicale: è il rapporto di un professore sfiorato dallo spirito demoniaco, impronto, ma pur sorretto dall'orgogliosa coscienza di essere superiore al mondo per «profondità»¹⁸.

La profondità si identifica con la musicalità, per Mann, e insieme vanno a rappresentare quell'entità spirituale che più definirebbe l'animo tedesco: l'*Innerlichkeit* – traducibile con interiorità o anche intimità, a indicare qualcosa di segreto e profondo, ma anche di chiuso e impenetrabile. Un'entità musicale, dunque demoniaca, che si è potuta sviluppare verso l'interno, perché storicamente, materialmente «protetta dal potere»: a precedere l'*Innerlichkeit* è, infatti, significativamente l'attributo di *machtgeschützte*¹⁹. È «la scissione fra l'elemento speculativo e quello politico-sociale dell'energia umana» e «la piena prevalenza del primo sul secondo»²⁰ a determinarne le condizioni d'esistenza e lo sviluppo: dunque, un'apparente libertà dall'elemento socio-politico, un disinteresse che si configura come accettazione del potere prestabilito (da qui il conservatorismo dello stesso Mann degli anni delle *Considerazioni*), sotto il quale è possibile evitare di «compromettere» la purezza dell'elemento speculativo con l'azione.

Il cammino di quest'entità scissa, il cammino di Faust e della sua leggenda giungerà alla sua fine proprio nella versione manniana, che rappresenta una

¹⁷ Ivi, p. 546.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ La definizione è, nello specifico, coniata da Mann in prima battuta nel 1933, nel saggio *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, lo stesso che gli provocò l'astio degli intellettuali di Monaco e in seguito l'esilio. Ma nelle *Considerazioni* vi è già una sua prima e decisamente più esaustiva formulazione, priva però dell'elemento critico che in seguito l'avrebbe accompagnata. «Egli ha percorso il cammino della borghesia tedesca dalla rivoluzione alla delusione, al pessimismo e a un intimismo rassegnato all'ombra del potere» (T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, p. 1077).

²⁰ T. Mann, *La Germania e i Tedeschi*, p. 546.

sofferta e definitiva condanna della sua perversione novecentesca e la coscienza della sua apocalisse. Adrian, infatti, è fin dall'inizio del romanzo descritto come un ragazzo schivo e solitario, estremamente intelligente, tanto da rappresentare una sorta di fastidio per i suoi insegnanti. È immerso dalla nascita in un'atmosfera da cristianesimo medievale, monastico e ascetico: di cui sono metafora sia il suo stile di vita, tanto «schivo del mondo», sia i contesti (da Kaisersaschern a Pfeiffering, descritte esplicitamente come borghi medievali). È l'atmosfera soprattutto luterana del *Volksbuch* che sopravvive anacronisticamente nella Germania novecentesca e quella di Adrian è la superba solitudine del monaco, dello spirito negatore e ascetico.

Il solipsismo ambizioso di Faust incontra la profondità demoniaca della musica in Adrian, compositore tedesco, che tenta di farsi strada attraverso l'universo tecnico, ormai saturo di forme storicamente svuotate di significato, della musica contemporanea. Il tema ricorrente della sua estetica è la freddezza, unita all'assillo dell'ordine. Questa freddezza si manifesta, infatti, musicalmente nell'ossessione per l'ordine più rigoroso da lui perseguita, quasi un'aspirazione a privare la musica della sua componente sentimentale e passionale – o, come la definisce sarcastico Adrian, mutuando l'espressione da Schönberg, il suo “calore di mucca”²¹. La musica avrebbe, a suo parere, un segreto desiderio di refrigeramento ascetico, così da scusare, attraverso norme rigorose, la discesa nel regno terreno dei sensi. Ed è questa ossessione matematica per l'ordine che lo conduce, nella finzione letteraria, a divenire l'inventore del metodo dodecafonico, un sistema di un'esattezza cosmica, magica, che avrebbe dovuto ristabilire un ordine assoluto sul caos in cui versava la musica contemporanea. Un ordine dittatoriale, che annulla la soggettività nel sistema, facendo confluire al suo interno le stesse tendenze storiche che avrebbero afflitto la Germania. Adrian, pertanto, non si salva, anzi rifiuta di salvarsi, poiché in un'epoca indiavolata, in cui l'unica possibilità per poter realizzare qualcosa di grande è asservirsi al diavolo, la speranza di redenzione appare come una colpa, è essa stessa una tentazione diabolica.

L'ultima opera di Adrian, l'oratorio *Lamentatio Doctoris Faust*, interamente basato sul *Volksbuch*, di cui riprende i capitoli finali della confessione di Faust dinanzi agli studenti, è precisamente l'espressione estrema di questo

²¹ «La legge, qualsiasi legge, ha un effetto raggelante, e la musica possiede in sé un calore talmente grande – mi verrebbe da dire, anzi, che possiede calore di stalla, calore di mucca – da aver bisogno di ogni possibile norma che la raffreddi; e infatti a questo ha sempre anelato» (T. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, p. 99).

rifiuto. Il moderno lamento di Faust per l'imminente perdita della sua anima fa seguito agli anni di profondo ottimismo del primo Ottocento, incarnati dalla *Nona* di Beethoven. È una risposta della storia, del Novecento disilluso, in chiave artistica, a quell'attitudine dello spirito – così come, con tutta probabilità, il *Doctor Faustus* di Mann è una risposta al *Faust* di Goethe, impregnato dello stesso ottimismo.

«Ho capito, non dev'essere.»

«Che cosa non deve essere, Adrian?»

«Ciò che è buono e nobile» mi rispose, «ciò che chiamiamo umano benché sia buono e nobile.

Le cose per cui l'umanità ha combattuto, per cui ha dato l'assalto alle fortezze, le cose trionfalmente annunciate da coloro che le avevano realizzate. Sono revocate. Io voglio revocarle.»

«Non ti capisco del tutto, caro. Cos'è che vorresti revocare?»

«La Nona Sinfonia» rispose. Poi, per quanto aspettassi, non aggiunse altro²².

Il Novecento ha da confrontarsi col negativo, deve assumerlo su di sé, farsene carico, attraversarlo: a ciò sembra essere predestinato Adrian. Mann allude, riprendendo la leggenda, alle assonanze storiche fra l'epoca della Riforma e il Novecento, precisamente in virtù del loro essere epoche di trapasso, di contraddizione, prive di compattezza, fratturate fra due diverse anime: luteranesimo e umanesimo per la prima, volontà di potenza del singolo e delle nazioni e le nuove istanze etiche e sociali che l'idea di democrazia incarnava. Sono manifestazioni fenomeniche di una dialettica che attraversa la storia nella sua interezza: quella fra “reazione” e “progresso”. Che anche il progresso, tuttavia, potesse sottomettersi alla “reazione”, ovvero divenire “demoniaco”, distruttivo affermarsi incontrollato della volontà umana di dominio sul reale: questo è ciò che il Novecento ha dimostrato.

2. Oswald Spengler e il tramonto della civiltà faustiana

Faust è, dunque, diventato nel Novecento un vero e proprio simbolo. Simbolo non solo del germanesimo, ma dell'Occidente stesso.

Celebre è, infatti, la definizione della civiltà occidentale come civiltà *fau-*

²² Ivi, p. 698. Queste parole, rivolte a Zeitblom, sono pronunciate da Adrian in un momento di grande sconforto e costernazione: nell'altra stanza, il piccolo nipote Echo – il cui modello originario è lo stesso nipote di Mann, Frido – agonizzava a causa della meningite cerebrospinale, prossimo alla morte. Echo, sorta di eterico principe delle fiabe, fanciullo divino, sembra rappresentare proprio quella bontà e purezza che, similmente alla Nona, sembra aver dovuto abbandonare la dimensione storica descritta nel *Faustus*.

stiana del Tramonto dell'Occidente di Oswald Spengler, un'opera che ha suscitato in Thomas Mann impressioni piuttosto contrastanti²³. Inizialmente accolta – se si leggono i diari del '18, anno in cui Spengler pubblica la prima parte – con grandissimo entusiasmo, tanto da paragonarne l'effetto a quello provocatogli dalla lettura del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer²⁴ (uno dei tre componenti della “stellare trinità di spiriti” delle *Considerazioni di un impolitico*), sarà poi solo pochi anni dopo l'oggetto di una completa stroncatura da parte dello scrittore. L'anno 1922 – che corrisponde alla pubblicazione della seconda parte del *Tramonto dell'Occidente* –, infatti, segna il passaggio di Mann da posizioni conservatrici e monarchiche a posizioni filo-repubblicane e democratiche, sancite dal saggio *Della repubblica tedesca*. Una “svolta” che lo condurrà a esprimersi molto duramente su quella stessa opera prima tanto ammirata: nel 1924, nel saggio *Sulla dottrina di Spengler*, Mann lo definisce «fatalista», autore di un'opera caratterizzata da una «malignità apodittica, un'ostilità verso il futuro che si traveste da inesorabilità scientifica»²⁵. Spengler diviene, insomma, per Mann un «disfattista dell'umanità»²⁶, uno «snob»²⁷ e un «nemico dello spirito»²⁸ e in questa veste comparirà nello stesso *Doctor Faustus* sotto le sembianze di Chaim Breischer, membro della proto-fascista Kridwiss-Kreis.

Cosa legittima questo giudizio finale da parte del Mann, “repubblicano della ragione”? È la stessa idea di “tramonto”, presente già nel «titolo crassamente catastrofico»²⁹, unita all'altra, espressa a partire dal sottotitolo di *Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, dell'inesorabilità organicistica del decadimento e della morte di ogni civiltà. Il tramonto è inevitabilmente iscritto nel *destino* di ogni civiltà, la cui *forma* vitale, dopo una fase di massimo splendore – la *Kultur* – è soggetta a un organico processo di deterioramento, il cui aspetto è quello della *Zivilisation*. Già dall'impostazione dell'o-

²³ E non solo in Thomas Mann. Negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione, l'opera fu oggetto di un grande dibattito, data anche la grande risonanza fra il pubblico anche non specialistico: dibattito noto come *Spengler-Streit* e ruotante attorno alla problematica idea del tramonto della civiltà occidentale, in cui intervengono, oltre a Mann, autori come Musil, Troeltsch, Croce, Lukács, Adorno. A questo proposito, si vedano: M. Schröter, *Der Streit um Spengler. Kritik seiner Kritiker*; D. Conte, *Introduzione a Spengler*, in particolare pp. 95-120; Id., *Uno storico di confine ai confini della storia: Oswald Spengler*; Id., *Croce tra Spengler e Thomas Mann*.

²⁴ T. Mann, *Tagebücher 1918-1921*, pp. 276-277.

²⁵ T. Mann, *Sulla dottrina di Spengler*, p. 1341.

²⁶ Ivi, p. 1342.

²⁷ Ivi, p. 1347.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 1339.

pera si comprende come possa aver affascinato il Mann del '18, il Mann delle *Considerazioni di un impolitico* e dei saggi *Federico e la grande coalizione* e *Pensieri di guerra*: opere saggistiche tutte basate sulla difesa dell'idea di *Kultur*, vera rappresentante dell'animo tedesco, ai danni della superficiale e democratica *Zivilisation* francese³⁰. Le otto civiltà descritte da Spengler (egizia, babilonese, indiana, cinese, ellenico-romana, araba, maya-azteca, occidentale), di cui ultima è quella occidentale, quella *faustiana* (di cui considera la storia dal 900 d.C. fino alla sua contemporaneità, ed estendendola geograficamente anche agli Stati Uniti), hanno attraversato tutte le medesime fasi di nascita, sviluppo e morte iscritte nella loro natura di organismi. La storia, da intendersi come storia universale e storia di civiltà³¹, si distingue infatti, nella prospettiva di Spengler, dallo studio meccanico dei processi naturali precisamente per la sua natura organica, per il suo essere, in senso goethiano, *natura vivente*³². Per questa ragione, attirandosi così le accuse di diletterismo da parte degli storici di professione, Spengler rigetta il principio di casualità nel metodo d'indagine storiografico, che, insieme alla matematica, conduce «a un inquadramento naturalistico dei fenomeni», laddove «la cronologia e l'idea di destino conducono invece a un loro inquadramento storico»³³. I criteri di sviluppo morfologico e di destino sono le categorie fondamentali che permettono di descrivere i fenomeni storici. La scienza ragiona sulle «forme morte» attraverso «la legge matematica», mentre la storia indaga le «forme viventi» servendosi dell'«analogia»³⁴, ovvero il «profondo nesso formale»³⁵, l'«affinità morfologica»³⁶ che esiste fra i fenomeni interni alle singole forme viventi – le civiltà. Arti, scienze (comprese quelle considerate universali come matematica e fisica), tecnica, politica, economia vanno analizzate per Spengler con lo scopo di identificare l'anima delle varie civiltà: hanno dunque un valore simbolico, per cui «la morfologia della storia mondiale» diviene «necessariamente una simbolica universale»³⁷. Al «determinismo di causa ed effetto» andrà poi sostituito il criterio della «necessità organica propria a un destino, la logica

³⁰ Si rimanda al saggio di H. Maye, *Paradoxien der Konservativen Revolution. Das Dämonische der Kultur bei Thomas Mann und Oswald Spengler*.

³¹ Cfr. D. Conte, *Prospettive di storia universale nell'opera di Spengler*.

³² Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, pp. 40-41.

³³ Ivi, p. 20.

³⁴ Ivi, p. 14.

³⁵ Ivi, p. 19.

³⁶ Ivi, p. 18.

³⁷ Ivi, p. 81.

del tempo»³⁸ delle forme organicamente viventi e dunque soggette al ciclo di nascita, crescita e morte. A ciò si aggiunge una concezione nettamente relativistica della storia, per cui ogni civiltà, possedendo una sua propria anima, rappresentando una forma vivente a sé, restituisce un'immagine del mondo e della storia radicalmente differente rispetto alle altre. Ognuna delle quali ugualmente valida³⁹. Anche se, com'è chiaro fin dal titolo, l'analisi spengleriana rivolge comunque la sua attenzione principalmente alla civiltà occidentale e alla sua crisi. La civiltà, appunto, *faustiana*: come per Mann, anche in Spengler il mito di Faust finisce, nel Novecento, per rappresentare, a causa in questo caso del suo organico deterioramento, apocalissi e crisi. Lo schema mitico del sorgere e della ripetizione mimetica del tipo faustiano, dalla realtà alla leggenda fino al romanzo, si trasforma in Spengler in storia delle civiltà, della loro forma e del loro destino.

I tratti di Faust, dunque, che si muove in una dinamica infinita verso spazi illimitati, profondità abissali e altezze celestiali, sono quelli della Germania e dell'Occidente euro-americano. L'eterna aspirazione verso nuove conquiste della conoscenza e delle pratiche scientifiche, tecniche, artistiche, politiche, economiche. Faust si confronta titanicamente con le due potenze di Dio e Natura, tentando di dominarle: è questa la peculiarità che caratterizza la sua anima, la *hybris*, che causa dinamicità infinita, instancabile e nostalgia di infinito. Insomma, Faust e la civiltà occidentale sono animati dalla volontà di potenza nietzschiana: non a caso, insieme a Goethe, Spengler cita apertamente anche il filosofo come sua influenza fondamentale⁴⁰. È questo anelito che ha condotto alle sue scoperte e alle sue conquiste definendola dal suo sorgere (900 d. C.) sino agli anni del suo tramonto (dal XX secolo) e che la distingue dalla concezione "apollinea" della civiltà ellenico-romana, la cui percezione era ben delimitata, radicata nella sensibilità e nel presente. L'anima faustiana è, al contrario, costantemente protesa verso il futuro, la sensibilità lascia spazio all'immaginazione e alla ragione astratta, al dominio soggettivo e inte-

³⁸ Ivi, p. 20.

³⁹ Spengler considera questa sua riflessione come un'autentica «scoperta copernicana», poiché «l'antichità classica e l'Occidente cessano di avere una posizione privilegiata rispetto all'India, a Babilonia, alla Cina, all'Egitto, alla civiltà araba e alla civiltà messicana» (ivi, p. 35).

⁴⁰ «Nel concludere, sento di nuovo il bisogno di nominare coloro ai quali io debbo quasi tutto: Goethe e Nietzsche. A Goethe devo il metodo, a Nietzsche il modo di impostare i problemi – e se dovessi condensare in una formula il mio rapporto col secondo direi: dai suoi sprazzi di luce ho tratto una visione d'insieme» (ivi, p. 5). Un'influenza che non mancò di osservare Thomas Mann, da sempre grande ammiratore del filosofo, per cui definì notoriamente nel suo epistolario Spengler come «l'astuta scimmia di Nietzsche».

riore sull'oggetto, che diviene incorporeo, vago, privo di definitezza, come la Walhalla che, a differenza dell'Olimpo, «si libra di là da ogni realtà sensibile, in regioni lontane nebbiose, faustiane [...] [...] non si trova in alcun luogo»⁴¹.

Chiamerò ormai apollinea l'anima della civiltà antica, che scelse come tipo ideale dell'esteso i singoli corpi sensibili e presenti. [...]. A essa oppongo l'anima *faustiana*, il cui simbolo primordiale è lo spazio puro illimitato e il cui "corpo" è la civiltà occidentale, nata insieme allo stile romanico del decimo secolo nelle pianure nordiche fra l'Elba e il Tago. [...] è faustiana l'esistenza vissuta con una profonda consapevolezza presso ad un Io che osserva sé stesso [...]»⁴².

L'intera civiltà occidentale è il "corpo" dell'anima faustiana. Faustiane, infatti, sono tutte le sue manifestazioni:

la dinamica di Galilei, il dogma cattolico-protestante, le grandi dinastie del periodo Barocco con la loro politica di gabinetto, il destino di Lear e l'ideale della Madonna dalla Beatrice di Dante fino all'epilogo del secondo *Faust*⁴³.

Dalla fisica, passando per la religione e la politica fino all'arte – progressivamente meno solida di quella antica e apollinea: dall'estensione spaziale verso l'alto del gotico fino alla «decorporizzazione»⁴⁴ del mondo realizzata dalla pittura impressionista – tutti i suoi prodotti rappresentano simbolicamente un'unica e medesima forma vivente, organismo compatto, individuo vero e proprio con una sua personalità. Tale individuo raggiunge la senilità e si avvicina alla morte nel momento in cui tradisce la propria personalità originaria e lascia che i suoi aneliti si "volgarizzino" attraverso tecnica e denaro, i due feticci protetti dalla democrazia liberale – Spengler fu decisamente ostile alla Repubblica di Weimar. Non a caso, l'ultimo capitolo dedicato al *Mondo delle forme della vita economica* ha due protagonisti: il denaro e la macchina, prodotto ultimo dello sviluppo tecnico. È l'epoca della sua *Zivilisation*, in cui la metropoli sostituisce la provincia, il mercante il contadino, andando a costituire quella massa di «uomini estraniatisi dai tempi, astorici: letterati, uomini che non sanno di un destino, ma solo di cause e di effetti, uomini che hanno perduto ogni contatto interiore col sangue e con l'essere»⁴⁵ delle città cosmopolite, uomini che Spengler definisce "fellaheim" – tutte idee che poi diverranno notoriamente *Leitmotive* dei nazisti⁴⁶.

⁴¹ Ivi, p. 282.

⁴² Ivi, pp. 277-278.

⁴³ Ivi, p. 278.

⁴⁴ Ivi, p. 279.

⁴⁵ Ivi, p. 922.

⁴⁶ Rispetto al complesso rapporto intellettuale e politico di Spengler col nazionalsocialismo, si rimanda a D. Fei-

La sua anima caratterizzata dall'eterno divenire, dall'irrequietezza si traduce, infine, trascorso il periodo di massima fioritura del suo sviluppo organico, nella spasmodica e utilitaristica ricerca di benessere, per mezzo della manipolazione tecnica della natura. L'avvento della tecnica è il contrassegno dell'incedere della fine della civiltà occidentale. Tecnica che si fonda sulla capacità magica (e diabolica) di conoscere e controllare le misteriose forze della natura: è, dunque, nient'altro che la manifestazione materiale dello sviluppo dinamico dell'anelito faustiano al dominio assoluto sugli elementi. Attraverso di essa, il «materialismo faustiano in senso stretto, col quale la concezione tecnica del mondo è giunta alla sua perfezione»⁴⁷ arriva a

concepire tutto il mondo come una sistema dinamico di struttura esatta, matematica, sperimentabile fin nelle sue ultime e formulabili cifre, così che l'uomo possa dominarlo: ecco ciò che distingue questo ritorno alla natura da ogni altro⁴⁸.

Il «sapere è» qui «potenza. [...]». Esso definisce l'immagine della natura in un modo tale, che la si può *usare*»⁴⁹. Tutto ciò era già rappresentato nello speculare di Faust, nella sembianza diabolica delle sue indagini, secondo quello che sarà anche lo svolgersi della leggenda in chiave moderna di Thomas Mann.

3. *Faust nel Terzo Reich: Mephisto di Klaus Mann*

Se la visione del mito faustiano da parte di Spengler risulta più indicarne la grandezza – finanche nell'annunciarne il tramonto⁵⁰ –, la sua ripresa nel '36 da parte di Klaus Mann fa invece leva soprattutto sulla sua componente *demoniaca*. Il romanzo⁵¹, infatti, rappresenta, attraverso l'ascesa teatrale del pro-

ken, Oswald Spengler. *Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur*.

⁴⁷ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, p. 1107.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Così Spengler: «[...] tutto ciò è il preludio, grande e magnifico, di un'epoca a venire con la quale la storia dell'uomo euro-occidentale si *chiuderà* definitivamente. Chi non comprende che si deve volere o *questo* o nulla, che si deve amare questo destino o disperare dell'avvenire, della vita, chi non sente la grandezza che sta anche in questa attività di possenti menti, in questa energia e disciplina di nature metalliche, in questa lotta condotta coi mezzi più freddi e astratti, chi indulge nell'idealismo da provinciale, in nostalgie per lo stile della vita di tempi passati – costui deve rinunciare a capire la storia, a vivere la storia, a creare la storia» (ivi, p. 68).

⁵¹ Le tematiche del romanzo erano, tra l'altro già presenti nel precedente *Treffpunkt im Unendlichen* (1932). A tal proposito, si veda: E. Giovannini, *Non solo Gregor Gregori e Hendrik Höfgen. Treffpunkt im Unendlichen e Mephisto. Roman einer Karriere di Klaus Mann*. Della stessa autrice si segnala anche *Il patto col diavolo nella letteratura tedesca dell'esilio. Politica, germanicità, faustismo*.

tagonista, il patto col diavolo nazista che una parte degli artisti e degli intellettuali rimasti in Germania aveva stretto, spinta dal desiderio di far carriera: da cui il sottotitolo *Romanzo di una carriera*. Il tono dell'opera è chiaramente satirico: lo scopo è raffigurare senza fronzoli la meschinità del protagonista, ma soprattutto del contesto politico e sociale in cui si trova. Klaus Mann si fa beffe dell'idea stessa di grandezza, mostrando come essa venga grottescamente deformata dalle interpretazioni distorte dei personaggi.

Hendrik Höfgen, l'attore teatrale di provincia protagonista del romanzo rappresenta, dunque, "un tipo", come ebbe a dichiarare lo stesso Klaus Mann. Un "tipo" che aveva anche una forte base d'ispirazione nella biografia dell'attore di teatro e regista Gustaf Gründgens, amico e compagno d'arte in giovinezza di Klaus ed Erika Mann, al punto da divenire il marito di quest'ultima, da cui divorzia nel 1929. Gründgens e Höfgen condividono la scelta di essere rimasti in Germania e la colpa di aver approfittato dell'appoggio del regime per fare carriera, fino a giungere alla carica di Intendenti del Teatro di Stato. Klaus Mann aveva agito diversamente, com'è noto: insieme alla sua famiglia, era fuggito dalla Germania verso gli Stati Uniti – seppur, nel suo caso, attraverso vari e continui spostamenti. Da allora si era prodigato con tutte le sue forze nell'opposizione al nazionalsocialismo, insieme al padre e alla sorella Erika. *Mephisto* rappresenta un ulteriore frutto – questa volta romanzesco – di tale militanza, e non può essere separato dal suo afflato politico. Non è un caso, infatti, che uno dei più celebri processi letterari del dopoguerra tedesco abbia avuto proprio questo romanzo al centro della controversia⁵²: Peter Gorski, figlio adottivo ed erede di Gründgens, intentò causa nel 1964 (Klaus Mann e Gründgens erano già deceduti, il processo è infatti noto come il "duello fra morti") presso il tribunale provinciale di Amburgo contro la casa editrice Nymphenburger, che stava per pubblicare una raccolta delle opere di Klaus Mann, tra cui v'era *Mephisto*, con l'obiettivo di impedirne la pubblicazione nella Repubblica Federale Tedesca. Il motivo risiede nel tono diffamatorio dell'opera, in cui, a parere di Gorski, era fin troppo riconoscibile il riferimento al modello reale. Dopo varie sentenze e ricorsi – il processo andò avanti per otto anni –, si giunse alla decisione finale della Corte costituzionale di non pubblicare il romanzo. Ne sarà, poi, permessa nuovamente

⁵² Si rimanda, per un approfondimento specifico, a da B. Spangenberg, *Prefazione all'edizione economica Rowohlt* e a C. von Maitzan *The Author, his Work and his Critics: an Outline and Evaluation of the Controversy Surrounding Klaus Mann's Mephisto*.

la diffusione solo negli anni '80 in Germania, quando la figura di Gründgens era ormai del tutto dimenticata, per cui ne risultava per niente immediata l'identificazione col protagonista. *Mephisto* è rimasto, dunque, anche successivamente alla caduta del regime nazista, un *libro proibito*, considerato per lungo tempo uno “*Schlüsselroman*”, un “romanzo a chiave”, indissolubilmente legato a Gründgens e alla polemica tra emigrazione tedesca interna ed esterna. Una considerazione del tutto rigettata da Klaus Mann, che già nel luglio del '36, in un telegramma indirizzato alla redazione di un periodico, afferma:

Uno *Schlüsselroman*? E quando mai uno scrittore degno di tal nome condurrebbe a termine qualcosa, accettando una simile, e non precisamente onorevole, definizione? Mi vedo costretto a protestare [...]. Mi vedo costretto a dichiarare solennemente: non mi interessava raccontare la storia di un uomo in particolare, quando ho scritto *Mephisto* – *Romanzo di una carriera*. Mi interessava rappresentare un *tipo* e con esso i diversi ambienti [...], le premesse sociologiche e intellettuali che resero possibile tale ascesa. [...]. No, il mio *Mephisto* non è questo o quest'altro. In esso si intrecciano più “tratti”. Non è una fotografia, ma un simbolo⁵³.

Per alcuni versi, per il tema del rapporto fra l'invenzione artistica e la realtà da cui trae ispirazione, queste parole di Klaus Mann ricordano quelle del padre nel saggio *Bilse e io* del 1906: lì Mann si trovava a similmente a difendere i *Buddenbrook* dalla medesima accusa (mascherata sotto la definizione di “romanzi alla Bilse”) e diceva:

Ogni elemento reale, ogni riferimento e pettegolezzo concreto si riferisce soltanto all'esteriore, al pittoresco, alla maschera, al gesto, che fungono da dati caratteristici, da simbolo sensibile [...]. Tutto il resto – e il resto è quasi tutto – è soggettivo, è intuizione e lirica, appartiene all'anima cosciente e comprensiva dell'artista⁵⁴.

Insomma, lo si ripete, Hendrik Höfgen è un simbolo, un tipo, un tipo *fau-*
stiano, privato però del tutto degli elementi affascinanti di Faust. Un Faust divenuto meschino arrampicatore sociale, involgarito e del tutto corrotto. Il ruolo per cui guadagna il massimo della fama, il ruolo che finisce per rappresentarlo totalmente è però quello del Mefistofele del *Faust* di Goethe. Da ciò deriva il titolo del romanzo. La versione goethiana fa, dunque, da mediatrice rispetto al mito: lo fa, tuttavia, in maniera oppositiva, poiché Klaus Mann nello scrivere del suo Faust si distacca completamente da Goethe. Si è, infatti, anche parlato di un tentativo di decostruzione del mito di Faust da parte del-

⁵³ Citato da B. Spangenberg, *Prefazione all'edizione economica Rowohlt*, pp. 398-399.

⁵⁴ T. Mann, *Bilse e io*, p. 1415.

lo scrittore⁵⁵, proprio perché lo spoglia di qualsiasi elemento di *grandezza*. Il mito di Faust aveva, infatti, finito per rappresentare un ideale nazionalistico, germanico ed era caduto del tutto fra le mani dei nazisti, che delle idee di destino e di grandezza avevano politicamente abusato⁵⁶. La decostruzione di Klaus Mann è quindi non solo letteraria, ma anche storica e politica. Höfgen\ Faust indossa la maschera di Mefistofele e diventa nient'altro che un cinico privo di scrupoli o, come lo definisce Klaus Mann, un «commediante, l'esponente, quasi il simbolo di un regime burattinesco, falso, assurdo»⁵⁷. Essendo un commediante, risulta non essere «un uomo», poiché «manca di quelle virtù morali che si sogliono raggruppare sotto il nome di "carattere"»⁵⁸. Faust che sceglie di restare nel Terzo Reich, per soddisfare la sua sete di grandezza, non può quindi far altro che diventare anch'egli una maschera cinica e vuota.

Se Höfgen è Faust, a rappresentare la parte del diavolo sono i vari esponenti del regime con cui viene a contatto, in particolare il Presidente dei Ministri e Generale dell'aviazione il cui nome non viene mai pronunciato, ma che si identifica chiaramente con Hermann Göring – colui che aveva protetto e coadiuvato l'ascesa teatrale dello stesso Gründgens. Il capitolo dedicato al loro primo incontro a teatro, l'VIII, è, non a caso, denominato *Il patto con il diavolo*. Höfgen aveva già indirettamente espresso, nel capitolo precedente, la sua intenzione di restare in ogni caso in Germania, poco prima che Hitler prendesse il potere, alla famosa attrice Dora Martin, che al contrario fugge inorridita in previsione degli eventi. Lei si era infatti recata nel suo camerino, per complimentarsi dell'interpretazione del personaggio di Mefistofele, nel contesto della prima del *Faust* di Goethe presso il Teatro di Stato di Berlino. In seguito, gli parlerà della sua imminente partenza – quel giorno stesso –, motivando così la sua scelta: «Perché qui è finita, mio caro. Non se n'è ancora

⁵⁵ Cfr. D. Hedrich, *Der Mythos als Waffe: Bemerkungen zu Mephisto von Klaus Mann*.

⁵⁶ «Nelle prime decadi del Novecento il mito di Faust si è [...] nazionalizzato, è diventato paradigma dell'immaginario non solo esistenziale ma anche ideologico e politico di una specifica nazione, della Germania, incarnando la nietzschiana "volontà di potenza" dell'*Übermensch*, ch'è ora un superuomo con caratteri decisamente razziali. Per dirla con Jung, da ingannatore e ciarlatano, semmai da colpevole trasgressore e apostata, Faust si è ribaltato nel suo opposto, nel mitico liberatore di un'umanità (o, meglio, di una nazione) umiliata e annichilita (anche il Faust goethiano, nella seconda parte, si trasforma nel grande benefattore dell'umanità, dopo aver attraversato l'esperienza della trasgressione). In questa prospettiva mitica Mefistofele è il nuovo dio sul quale fare affidamento, quel Dioniso primitivo, selvaggio, amorale, istintivo e distruttore, una divinità che pervade l'ideologia del nazismo» (P. Orvieto, *Il mito di Faust. L'uomo, dio, il diavolo*, p. 292).

⁵⁷ K. Mann, *Mephisto. Romanzo di una carriera*, p. 415. La citazione è però tratta da un estratto della biografia di Klaus Mann posta al termine dell'edizione Garzanti. La biografia è stata anche tradotta interamente in italiano col titolo *La svolta. Storia di una vita*.

⁵⁸ *Ibidem*.

accorto?»⁵⁹. Dora Martin *sa* con assoluta certezza che non potrà svolgere la sua carriera d'attrice nel Terzo Reich, è disposta anche a rinunciare alla sua fama: in Germania per lei è finita. Al contrario, Höfgen ribatte: «Ma i teatri fanno affari! Il teatro interesserà sempre la gente, qualsiasi cosa succeda in Germania»⁶⁰. La scena si conclude con l'uscita di Dora Martin dal camerino, accompagnata dalle sue ultime parole all'attore, pronunciate con un'espressione cupa, «fiera e angosciata»⁶¹: «Qui non ho più niente da cercare [...]. Ma a lei andrà sempre bene, Hendrik Höfgen, qualsiasi cosa succeda in Germania»⁶². Ciò che in questa pagina appare come puro grigiore morale e arrivismo si trasforma nel capitolo successivo in una vera e propria fascinazione per il male, alla notizia dell'incendio del Reichstag: una fascinazione che dipende dalla percezione di una sua assonanza, un'affinità con la dimensione artistica:

Com'è forte il Male! Pensò l'attore Höfgen rabbrivendo per l'emozione. Cosa non si può permettere, quali libertà si può prendere! Nel mondo le cose vanno davvero come al cinema e al teatro, come la roba che spesso ho recitato io⁶³.

Höfgen avverte, dunque, conseguentemente, in quanto artista, un'affinità fra il proprio stesso «essere e quella sfera dubbia e distorta»⁶⁴. Un'affinità che lo condurrà poco più avanti al patto col diavolo Göring, stretto proprio nel corso di una replica del *Faust*. Il Presidente dei Ministri lo fa, infatti, chiamare, durante una pausa, nel suo palco e Höfgen, ancora travestito da Mefisto, vi si reca in un misto di sovraccitazione e confusione. Göring, sulla cui pinguedine Mann insiste satiricamente (lo chiama «il Ciccione»), ispira a Höfgen un senso di tale soggezione, da fargli apparire tutto ciò che lo circonda grande e principesco. Il «gigante in uniforme colorata», il «pomposo semidio» viene osservato da Höfgen come attraverso un velo, «quel velo mistico di nebbia che da sempre nasconde il volto dei potenti, di coloro che stabiliscono il destino, degli dèi, degli ansiosi mortali»⁶⁵. I due interlocutori si scambiano attestazioni di stima e cercano di far colpo l'uno sull'altro, osservati avidamente dalla platea degli spettatori, finché il gerarca si alza in piedi e gli porge la mano. «Sembrava quasi che quell'uomo potente volesse stringere un patto

⁵⁹ Ivi, p. 226.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ivi, p. 227.

⁶² Ivi, pp. 226-227.

⁶³ Ivi, p. 234.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, p. 263.

con il commediante»⁶⁶, commenta il narratore e prosegue descrivendo lo stato d'animo dell'attore:

Erano solo orgoglio e felicità, a farlo rabbrivire? O, forse, sentiva ancora qualcos'altro – con grande sorpresa? E che cos'era, questo qualcos'altro? Paura? Era pressappoco disgusto... ora mi sono infamato, questo sentiva Hendrik, sconcertato, Ora ho una macchia sulla mia mano, non riuscirò mai più a farla scomparire... ora mi sono venduto... adesso sono segnato!⁶⁷

Come il Faust della leggenda, anche Hendrik sa perfettamente di aver sacrificato l'anima per la grandezza mondana, per un'ambizione che nel suo caso è spogliata da qualsiasi slancio spirituale. Non è, infatti, più la brama di conoscenza a condurlo al patto, ma solo vanità e mancanza di carattere. È, inoltre, affascinato in parte dal male, come si è visto, e nutre una certa impressione per cui l'arte stessa in qualche modo possiede la stessa origine del demoniaco. L'amico e poeta nazista Pelz, che per la sua feroce ostilità all'idea di progresso ricorda il Chaim Breisacher del romanzo paterno, glielo dice chiaramente:

La poesia stessa è lo sprofondare nelle origini sacre e primitive, nella regione non ancora civilizzata dell'umanità. Far poesia e uccidere, sangue e canto, inno e assassinio: queste cose si accordano fra loro. [...] E lei, mio caro Höfgen, lei farà parte di coloro che danzeranno sui cadaveri con più grazia. [...] Lei è un figlio leggiadro del sottosuolo [...]. Lei possiede l'autentico cinismo creativo del Genio radicale⁶⁸.

Grazie all'appoggio del regime, Höfgen diviene infine Intendente del Teatro di Stato, raggiungendo in patria una fama indiscussa. Lo diviene mettendo costantemente da parte le sue perplessità e i suoi dubbi, finendo per divenire la maschera vuota del suo Mefisto, dietro la quale non c'è più nulla. Il finale del romanzo, le sue ultime disperate parole, lo dimostrano. Dopo aver espresso pensieri di disperata invidia nei riguardi di chi riusciva ad affidarsi fanaticamente al credo del regime, ha una sorta di sfogo nervoso, in preda al quale pronuncia le battute finali del romanzo: «Cosa vogliono da me? Perché mi perseguitano? Perché sono così duri? Io sono solo un attore, un attore come tanti altri»⁶⁹. È questa la ragione della sua sofferenza: l'aver rinunciato alla sua natura d'uomo, alla sua anima, per divenire “solo un attore”, ovvero un irresponsabile e vacuo *commediante*.

⁶⁶ Ivi, p. 264.

⁶⁷ Ivi, p. 265.

⁶⁸ Ivi, pp. 298-299.

⁶⁹ Ivi, p. 388.

Bibliografia

- D. Conte, *Catene di civiltà. Studi su Spengler*, Napoli, 1994
- D. Conte, *Introduzione a Spengler*, Bari, 1997
- D. Conte, *Prospettive di storia universale nell'opera di Spengler*, in Id. *Albe e tramonti d'Europa. Ernst Jünger e Oswald Spengler*, Roma, 2009, pp. 121-140
- D. Conte, *Uno storico di confine ai confini della storia: Oswald Spengler*, in Id. *Albe e tramonti d'Europa. Ernst Jünger e Oswald Spengler*, cit., pp. 141-146
- D. Conte, *Primitivismo e umanesimo notturno. Saggi su Thomas Mann*, Napoli, 2014
- D. Conte, *Croce tra Spengler e Thomas Mann*, in Id., *Viandante nel Novecento. Thomas Mann e la storia*, Roma, 2019, pp. 425-447
- M. De Huszar Allen, *Montage and the Faust Theme: The Influence of the 1587 Faustbuch on Thomas Mann's Montage Technique in Doktor Faustus*, in «Journal of European Studies», XIII, 49-50, 1983, pp. 109-121
- M. De Huszar Allen, *The Reception of the Historia von D. Johann Fausten*, in «The German Quarterly», IV, 59, 1986, pp. 582-594
- V. Errante, *Il mito di Faust, volume I. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, Firenze, 1951
- D. Feiken, *Oswald Spengler. Konservativer Denker zwischen Kaiserreich und Diktatur*, München, 1988
- E. Giovannini, *Non solo Gregor Gregori e Hendrik Höfgen. Treffpunkt im Unendlichen e Mephisto. Roman einer Karriere di Klaus Mann*, in «Annali di Lettere», 1-2, 2011, pp. 209-232
- E. Giovannini, *Il patto col diavolo nella letteratura tedesca dell'esilio. Politica, germanicità, faustismo*, Roma, 2011
- J.W. Goethe, *Faust*, Mondadori, Milano, 2012
- D. Hedrich, *Der Mythos als Waffe: Bemerkungen zu Mephisto von Klaus Mann*, in «Cahiers d'Études Germaniques», 30, 1996, pp. 95-107
- E. Kahler, *La secolarizzazione del diavolo. Il Faust di Thomas Mann*, in «Archivio di storia della cultura», XXXVIII, 2025, pp. 567-582
- J. M. van der Laan, A. Weeks (a cura di), *The Faustian Century: German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus*, Woodbridge, 2013
- C. von Maitzan, *The Author, his Work and his Critics: an Outline and Evaluation of the Controversy Surrounding Klaus Mann's Mephisto*, in «Literator», XII, 1, Aprile 1991, pp. 60-70
- K. Mann, *La svolta. Storia di una vita*, Milano, 1962
- K. Mann, *Treffpunkt im Unendlichen. Roman*, Reinbek bei Hamburg, 1998
- K. Mann, *Mephisto. Romanzo di una carriera*, Milano, 2021
- T. Mann, *La Germania e i Tedeschi*, in Id., *Scritti storici e politici*, a cura di L. Mazzucchetti, Milano, 1957, pp. 539-562
- T. Mann, *Selbstkommentare: ›Doktor Faustus‹ und ›Die Entstehung des Doktor Faustus‹*, Frankfurt am Main, 1992
- T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, Milano, 1997
- T. Mann, *Tagebücher 1918-1921*, Frankfurt am Main, 2003
- T. Mann, *Tagebücher 1940-1943*, Frankfurt am Main, 2003

- T. Mann, *Sulla dottrina di Spengler*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, Milano, 2012, pp. 133-1348
- T. Mann, *Sul «Faust» di Goethe*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 259-311
- T. Mann, *I tre colossi*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 375-385
- T. Mann, *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1020-1085
- T. Mann, *Bilse e io*, in Id., *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, cit., pp. 1407-1421
- T. Mann, *Doctor Faustus. La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*, Milano, 2016
- H. Maye, *Paradoxien der Konservativen Revolution. Das Dämonische der Kultur bei Thomas Mann und Oswald Spengler*, in E. Geulen, K. Wetters (a cura di), *Das Dämonische. Schicksale einer Kategorie der Zweideutigkeit nach Goethe*, München, 2014, pp. 291-310
- P. Orvieto, *Il mito di Faust. L'uomo, dio, il diavolo*, Roma, 2006
- E. Schmidt, *Faust und Luther*, Berlin, 1896
- M. Schröter, *Der Streit um Spengler. Kritik seiner Kritiker*, München, 1922
- B. Spangenberg, *Prefazione all'edizione economica Rowohlt*, in K. Mann, *Mephisto. Romanzo di una carriera*, cit., pp. 389-407
- O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Milano, 2012
- J. Spies, *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante*, Milano, 2000
- L. Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, 2013
- L. Zenobi, *Sadomasochism and Identity Narratives in the Weimar Republic: Klaus Mann's Mephisto*, in «WHATEVER», 3, 2020, pp. 351-372

Dopo Cassirer. Un approccio antropologico all'attualità dei miti politici

Francesco Lesce

Il procedere della conoscenza sia nelle tenebre del passato sia nella notte dell'inconscio, le indagini che a un certo punto s'incrociano e coincidono, hanno grandemente allargato la scienza antropologica facendola risalire all'indietro negli abissi del tempo o, che è lo stesso, facendola scendere negli abissi dell'anima; e la curiosità delle prime e più antiche cose umane, del mitico, del prerazionale, della storia religiosa è viva in tutti noi.

Th. Mann, *Saggio autobiografico* (1930)

Il filo che permette alla nostra esposizione di collegare fra di loro autori per molti aspetti eterogenei è costituito dal *leitmotiv* dei «miti politici». Lungi dal voler esaurire un tema così vasto e già ampiamente esplorato¹, questo saggio si propone anzitutto di riflettere intorno ad alcuni nodi teorici lasciati insoluti da Ernst Cassirer: tra i primi filosofi a meditare sui miti politici in risposta alle sventure del nazifascismo. In un secondo momento, l'indagine si volge ad altre prospettive (De Martino, Kerényi, Jesi), dal cui confronto nasce una diversa interpretazione del nostro tema. Il presupposto di queste analisi riposa sulla consapevolezza che nel secolo scorso sia andato definitivamente perduto «l'accesso immediato alle grandi realtà del mondo spirituale»². Col risultato che, a volteggiare in questo vuoto, siano da un lato, gli «usufruttuari solitari di una ricchezza che, per avere valore umanistico, dovrebbe essere invece goduta da tutti»³; dall'altro, masse di individui ammaliati da finzioni mitiche, i quali

¹ Ne dà esempio lo studio di C. Bottici, *Filosofia del mito politico*.

² K. Kerényi, *Introduzione: Origine e fondazione nella mitologia*, p. 14.

³ F. Jesi, *Cesare Pavese e il mito: Dix ans plus tard*, p. 125.

hanno testato nel trauma dell'alienazione il proprio distacco dalla comunità. Su questo sfondo emerge l'ipotesi centrale del saggio: i miti politici non sono eventi isolati, bensì maschere contingenti di un rischio antropologico permanente. Essi riflettono cioè la tentazione, sempre latente nell'essere umano, di reagire ai traumi della storia invocando forze irrazionali e demoniache.

1. *Forma e regressione*

Nel secondo volume di *Philosophie der symbolischen Formen* (1925), dedicato al «pensiero mitico», Cassirer inserisce il mito all'interno di una fenomenologia sistematica delle attività spirituali, in cui esso appare come una forma simbolica del dominio sul mondo da valutare insieme ad altre: il linguaggio, la religione e l'arte⁴. In questo quadro, l'essenza del mito non sfugge alla legalità del *dover essere*, qui articolata nei limiti di uno slancio iniziale in cui la coscienza supera la semplice ricettività dell'impressione sensibile e forma il primo atto che a essa si contrappone. In tal senso, Cassirer estende al pensiero mitico il principio su cui poggia la «rivoluzione copernicana» di Kant: gli oggetti non ci vengono «dati» passivamente, quasi esistessero fuori e prima dell'unità sintetica; essi sono piuttosto il risultato dell'attività formatrice della coscienza, la quale si esercita con ogni mezzo e a vari livelli: «ovunque da un caos di impressioni si formi un cosmo», quindi una *Weltanschauung*⁵. In questa architettura sistematica, il mito occupa il gradino più basso: esso rappresenta l'immediatezza sensibile da cui la scienza deve progressivamente distaccarsi.

Di fatto, questa impostazione fu oggetto di critiche radicali. Pur apprezzando gli sforzi di un'investigazione filosofica sistematica sul mito – la prima dopo Schelling – Heidegger ne avrebbe evidenziato il limite, ovvero che «l'interpretazione dell'essenza del mito come una possibilità dell'essere umano (*menschliches Dasein*) rimane causale e senza orientamento finché non possa essere fondata su un'ontologia radicale dell'esserci alla luce del problema dell'essere»⁶. La distanza tra i due filosofi è data nel confronto con la filosofia critica di Kant, intesa da Cassirer come punto di arrivo di una scienza mirante

⁴ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico*.

⁵ Ivi, p. 43.

⁶ M. Heidegger, *Ernst Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil: Das mythische Denken*, pp. 1000-1012.

a verità sovra-temporali (*terminus ad quem*) e da Heidegger, all'opposto, come punto di partenza per la fondazione della metafisica nella finitezza e nella storia umana (*terminus a quo*). Su un altro versante, con gli stessi concetti che ricordano Heidegger, Hans Blumenberg obietterà a Cassirer di pensare lo spazio mitico come *terminus ad quem* (impreciso e antiquato rispetto al pensiero scientifico), anziché nella prospettiva del *terminus a quo* (del tutto autonomo)⁷, collocando di fatto la posizione del filosofo boemo nella tradizione di uno schema che si lascia riepilogare nella formula di Wilhelm Nestle: «dal mito al logos»⁸. Questa concezione rivela il suo vizio etnocentrico nell'idea che il mito sia l'infanzia della ragione e, per questo, serva non soltanto a dare un'identità alla civiltà europea (il luogo di nascita della filosofia) ma anche a motivare la sua superiorità, non mancando perciò «di fornire una potente giustificazione ideologica al colonialismo europeo»⁹.

Su questa linea Cassirer mostra la funzione genetica del pensiero mitico nell'ordine delle forme simboliche; tuttavia accorda ad esse perfezione e trasparenza soltanto negli stadi *superiori* della coscienza, dove il ritorno a categorie mitiche è cioè escluso o giudicato anacronistico. Non per nulla egli inserisce il mito nella cerchia dei problemi afferenti alla «fenomenologia dello spirito». Con ciò, da un lato la forma inaugurale dell'attività formatrice è portata «un gradino più in basso» della coscienza sensibile, «in un mondo non tanto di "cose" e di "proprietà", ma piuttosto di forze mitiche, di raffigurazioni di dèmoni e di dèi»; dall'altro lato, si evidenzia «il sorgere e il distinguersi della scienza dalla sfera dell'immediatezza mitica»¹⁰.

La misura del problema si ricava qui dal comprendere se l'atto che assegna il pensiero mitico al più antico grado di simbolizzazione, per distinguerlo dalla scienza, risolva la lotta per la compiuta separazione della razionalità dal mito. In altre parole: se il gesto che colloca «le raffigurazioni di dèmoni e di dèi» al primo grado dell'attività simbolica finisca col rendere tali figurazioni realmente arcaiche e trascorse. Nella *Filosofia delle forme simboliche* lo stesso Cassirer sembra intuire le fragilità di questa costruzione, che per altri aspetti viene invece confermata. Egli osserva che «la conoscenza non diviene padrona del mito semplicemente escludendolo dai propri confini»; vale quindi «il

⁷ H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, p. 212.

⁸ W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*.

⁹ C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, p. 37.

¹⁰ E. Cassirer, *Il pensiero mitico*, pp. XIV-XVI.

principio secondo cui essa può realmente superare soltanto ciò che ha compreso nel suo significato proprio e nella sua essenza specifica». Pertanto, «fino a che questo lavoro spirituale non è stato compiuto, la lotta, che la conoscenza teoretica credeva di aver sostenuto vittoriosamente una volta per sempre, si riaccende di continuo. La conoscenza ritrova ora nel suo proprio seno l'avversario che in apparenza aveva vinto in modo definitivo»¹¹.

Il motivo di una prova costante della conoscenza teoretica conferma la possibilità di incursioni rischiose del momento mitico. Difatti, la ragione non vince per esclusione: non basta espellere il mito dai confini della logica per sconfiggerlo. Inoltre, la conoscenza può superare solo ciò di cui ha compreso l'essenza profonda. Infine, finché questo lavoro di scavo non è compiuto, la battaglia che la ragione credeva di aver vinto si riaccende. Questo slancio conoscitivo, già di per sé delicato, incontra il suo limite alla luce di quella che Blumenberg ha definito la «grande regressione romantica»: un fenomeno della vita politica che Cassirer registrerà nelle sue ultime ricerche e che «non sembra possibile inserire in nessuna filosofia della storia»¹². In questo conflitto, tra il superamento del mito (*de jure*) e il ritorno dei miti politici (*de facto*), tra teoresi e vita civile¹³, è custodito il lascito di una filosofia che la storia del XX secolo ha esposto ad aspre verifiche e di cui la scienza antropologica, arricchita dal confronto con la mitologia, può evidenziare il limite.

2. *L'animale mitico-razionale*

Nella più recente storia europea, il fenomeno dei miti politici acquista sembianze inedite nelle parate coreografiche e nei rituali di massa di una società che reagì ai disordini di Weimar puntando sulla «fusione politica del potere della tecnica con l'energia sfrenata del mito»¹⁴. Per comprendere la forza propulsiva di questi nuovi miti non basta analizzare le dottrine politiche (come il pensiero di Carlyle, Gobineau o Hegel), alle quali Cassirer dedica pure attenzione. L'arcano risiede piuttosto nel legame operativo tra mito e tecnica, in

¹¹ Ivi, p. XVI.

¹² H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, p. 79. Per un approfondimento critico, si rinvia a P. Cortois, M. Tassier, *Blumenberg's Work on Cassirer's Work on Myth*, pp. 17-36.

¹³ Questa contraddizione viene esaminata da B. Henry, *Libertà e mito in Cassirer*, 1986.

¹⁴ H. Paetzold, *Mythos und Moderne in der Kulturphilosophie Cassirers*, p. 160. Sulle circostanze storiche e biografiche che diedero stimolo alle riflessioni di Cassirer sui miti politici, si rimanda a C. Hendel, *Foreword*, pp. VII-XII.

virtù del quale le figurazioni mitiche diventano «armi politiche poderose»¹⁵. L'efficacia di queste armi deriva da un paradosso senza precedenti: il mito rimane «irrazionale nel suo contenuto» ma «trasparente e consapevole nei suoi scopi»¹⁶.

Questa novità coglierà di sorpresa chi, risvegliata la curiosità scientifica per il mito, lo aveva giudicato oramai privo d'interesse pratico nel quadro di una progressiva affermazione della conoscenza teoretica nella sfera delle attività simboliche e della libertà nella sfera politica. È vero che Cassirer evidenzia la diretta connessione tra il concetto di «forma simbolica» e la sfera pratico-sociale, attribuendo al mito il potere di oggettivare l'esperienza sociale dell'uomo. Tuttavia, a parer suo la trasformazione dei sentimenti collettivi in immagini e simboli deve poggiare su due condizioni: che la forma trascendentale non scada sul livello dei vincoli comunitari reali e che, nell'orizzonte di sviluppo temporale della facoltà simbolica, il livello rappresentato dal pensiero mitico sia identificato come qualcosa di «passato». Ora, se si assume questa duplice prospettiva, il successo di certi miti politici è destinato tuttavia a restare inesplicabile, come ammette retrospettivamente lo stesso Cassirer: «che questa forma “primitiva” potesse resuscitare, e che fosse destinata a giocare un ruolo decisivo nella vita politica moderna, era qualcosa che contraddiceva le nostre convinzioni più radicate»; essa giunse pertanto «come una smentita di tutti i nostri principi intellettuali»¹⁷. Più oltre – non senza sorpresa per il lettore – Cassirer deve sottolineare il carattere «speciale» dei miti politici, incomprensibili, a suo dire, se consideriamo il mito stesso come «un mero relitto» o «il residuo di un passato morto». Il mito infatti «non è frutto della mentalità primitiva, giacché ha ancora il suo posto negli stadi più avanzati della cultura umana»¹⁸; né vi è il «pericolo che l'umanità arrivi mai a dimenticare il linguaggio del mito, o a rinunciarvi, giacché questo linguaggio non è ristretto ad un campo speciale, bensì pervade l'intero orizzonte della vita e dell'esistenza dell'uomo»¹⁹.

¹⁵ E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, p. 295.

¹⁶ E. Cassirer, *Il giudaismo e i miti politici moderni*, pp. 239-240. Il testo è un abbozzo dell'articolo *Judaism and the Modern Political Myths*, pp. 115-126.

¹⁷ Ivi, p. 239.

¹⁸ E. Cassirer, *La tecnica dei nostri miti politici moderni*, pp. 248-249. Questa versione del saggio tratto dalla conferenza tenuta da Cassirer alla Princeton University (18 gennaio 1945) presenta novità di rilievo. La più vistosa evidenza il carattere permanente del mito per la cultura umana: ne consegue la definizione di uomo come animale mitico-razionale.

¹⁹ Ivi, p. 249.

Con queste parole Cassirer sembra sovvertire sul terreno dell'analisi politica la tesi del mito come momento passeggero della storia culturale, per riconoscerlo invece quale elemento «permanente della cultura umana»²⁰. Una tale dichiarazione rende incerta la promessa stessa dell'Illuminismo: liberare la politica dalla *Lebensform* del mito, così da sostituire alla comunità di *destino* (*Schicksalgemeinschaft*) una comunità del *volere* (*Willengemeinschaft*)²¹. Incertezza che rispecchia tutte le difficoltà nel superare il momento mitico in fede al valore assiologico della dicotomia “ragione *versus* mito”. Cassirer sembra giungere a una conclusione drammatica quando scorge nella storia del Novecento una «vittoria netta e definitiva» del mito sulla ragione. Tale consapevolezza lascia in eredità una domanda aperta: se la ragione non può “vincere” definitivamente il mito per via logica, come può la società civile proteggersi dalle sue possibili insorgenze distruttive?

La risposta è resa ancor più complessa dal fatto che, nelle sue ultime analisi, Cassirer interroga, di là dai fatti recenti, la matrice universale della questione. Egli sembra infatti suggerire che il dramma dei miti moderni sia, più che un'eccezione, il risvolto peculiare di un substrato antropologico primario comune a ogni epoca e cultura. «L'uomo – si legge – non è un animale esclusivamente razionale; egli è e resta anche un animale mitico. Il mito è parte integrante della natura umana. Vale per esso il detto oraziano: *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*. Non ci è possibile sopprimerlo o scacciarlo interamente; sempre ritorna in forme nuove»²². Per dare rigore filosofico a questa intuizione, il filosofo si serve della categoria hegeliana di *aufgehobenes Moment*. In questo modo, il mito non viene mai annientato dal progresso della civiltà. Al contrario, esso persiste “sotto traccia” in ogni campo della cultura, dove le figurazioni mitiche non sono distrutte ma trasformate e adattate ai nuovi stadi dello spirito.

Per le sue conseguenze critiche di notevole impatto, questa tesi ci stimola

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. J.M. Krois, *Der Begriff des Mythos bei Ernst Cassirer*, pp. 199-217. Con ciò è rivelata la differenza cruciale tra la visione cassireriana dell'Illuminismo come movimento culturale contrapposto al pensiero mitico e quella che emerge nelle pagine di *Dialektik der Aufklärung*, dove fra l'altro si legge: «Come i miti fanno già opera illuministica, così l'Illuminismo, ad ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia. Riceve ogni materia dai miti per distruggerli, e, come giudice, incorre a sua volta nell'incantesimo mitico» (M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, p. 19). In quest'ottica, la fusione di mito e razionalità, cui si lega la tentazione di strumentalizzare il mito per fini politici, lungi dal rivelarsi una degenerazione prodotta dai totalitarismi, costituisce il cuore buio dell'Illuminismo, da cui i sistemi totalitari traggono le più estreme conseguenze.

²² E. Cassirer, *La tecnica dei nostri miti politici moderni*, p. 249.

a ripensare la visione antropologica dell'animale mitico-razionale dentro il congegno della civilizzazione, quindi a vedere nel mito l'elemento imperituro della vita simbolica e civile, riposto in quella che Hegel definì l'attuale profondità del *Geist*. In questa prospettiva, l'ultimo mutamento di forma che vede il mito risorgere e conservarsi all'incrocio tra tecnica e politica va inteso come l'occasione per ripensare sia le tradizionali procedure che presiedono alla legittimazione razionale del potere politico, sia il primato antropologico del *logos* su cui quelle procedure si fondano. Col risultato che il compito stesso di estirpare alla radice gli elementi mitici, per stabilizzare ai gradi più alti delle forme simboliche la vita sociale, resta in questa visione eternamente inevaso, perlomeno se il fulcro della civiltà s'intende non più situato nel superamento del mito ma nel riconoscimento del suo eterno risorgere, con abiti sempre nuovi, al cuore dell'alta cultura e delle istituzioni civili.

È da notare come, fino alle battute finali del suo libro postumo, Cassirer adoperi parole di contrapposizione: il mito politico vi appare ora come *enemy* e *adversary* («dobbiamo guardare in faccia l'avversario per sapere in che modo lo si possa combattere»), ora come forza domabile²³. Ma c'è da chiedersi se il nodo del problema non sia ora nell'eterna lotta che si apre, non più contro le minacce di un avversario esterno, che inopinatamente insorge, ma tra i *dèmoni* e gli *dèi* che dimorano nell'animale mitico-razionale, insinuando qualcosa di tremendo nel circuito stesso che collega il mito e la tecnica.

3. *La storia e i suoi dèmoni*

La tesi che identifica nel binomio mito-tecnica il cuore della politica totalitaria si completa con l'individuazione dei «momenti critici» che favoriscono l'intreccio di calcolo e irrazionalità. Cassirer ci ricorda che la forza del mito, mai costante, raggiunge la sua massima potenza in circostanze che richiedono un impegno più alto del consueto, nelle quali la ragione vacilla²⁴. Solo in periodi relativamente stabili e sicuri l'organizzazione razionale della società «è mantenuta facilmente e appare salda contro ogni attacco»; ma in politica «l'equilibrio non è mai completamente stabilito», ed è come vivere sempre

²³ E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, pp. 314 e 316.

²⁴ Cassirer trova sostegno alla sua tesi in alcuni passi dell'opera di B. Malinowski, *The Foundations of Faith and Morals*, pp. 32 sgg.

«su un terreno vulcanico» che ci obbliga «ad esser preparati a convulsioni ed eruzioni improvvise»²⁵.

In uno dei passi più densi e drammatici, Cassirer descrive il mito non come un nemico sconfitto, ma come una presenza latente che ritorna. «In tutti i momenti critici della vita sociale dell'uomo – egli scrive – le forze razionali che si oppongono al sorgere delle vecchie concezioni mitiche non sono più sicure di sé stesse. Ritorna così l'ora del mito. Poiché il mito non è stato realmente vinto e soggiogato. È sempre là, che occhieggia nell'ombra e aspetta la sua ora e la sua possibilità di risorgere. Quell'ora verrà non appena le altre forze vincolanti della vita sociale dell'uomo, per una qualunque ragione, perdono la loro efficacia e non sono più in grado di combattere le potenze demoniache del mito»²⁶.

Colpisce il riferimento a «tutti i momenti critici», come a suggerire che il rischio non sia legato a un singolo evento, ma diventi una costante antropologica. Non è difficile immaginare che il crollo della Repubblica di Weimar, sotto la spinta del nazionalsocialismo, offrisse lo spunto paradigmatico per invalidare la linearità dello schema «dal mito al *logos*». Questo modello presupponeva che la conquista del mondo politico da parte del pensiero razionale fosse un processo irreversibile e che tale primato sancisse la superiorità della civiltà europea: la rivincita del mito nel cuore del Novecento smentisce questa certezza.

A questo punto, l'esposizione penetra nel cuore oscuro della tarda modernità, rivalutando il tema dei miti politici sul versante del desiderio collettivo in un sistema di dominio tecnologico. Per spiegare questo fenomeno, Cassirer attinge all'opera *Magie et religion dans l'Afrique du Nord* (1908) di Edmond Doutté dove si afferma che gli dèi e i dèmoni delle società primitive sono «personificazioni» di desideri collettivi. Questa intuizione, nata dallo studio di società tribali, acquista in Cassirer una tragica attualità: il culto dell'eroe, che nell'Ottocento romantico di Carlyle conservava ancora un'ispirazione poetica, si trasforma con il nazismo nel culto del «capo», inteso come incarnazione del desiderio collettivo di avere una «guida». Per giungere a questa forma di potere «il mito politico moderno ha dovuto superare la sua prova più difficile» sviluppando «una tecnica di dominio ignota a tutte le età precedenti»²⁷.

²⁵ E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, p. 299.

²⁶ Ivi, pp. 296-297.

²⁷ E. Cassirer, *La tecnica dei nostri miti politici moderni*, p. 256.

La prova è maturata, come già detto, coniugando due elementi incompatibili: l'*homo magus* e l'*homo faber*, l'irrazionalità e il calcolo²⁸. Quest'ambivalenza definisce il profilo dell'uomo politico moderno: da un lato, egli agisce come il «sacerdote» di una religione misteriosa, incarnando i bisogni irrazionali delle masse; dall'altro, per difendere e diffondere questo credo egli opera «in modo estremamente metodico», non lasciando nulla al caso e avanzando «in maniera perfettamente sistematica e metodica», come altrettanti «pensatori risolti e freddi, ed eccellenti calcolatori»²⁹.

La novità di questo intreccio di tecnica e irrazionalità si lascia cogliere sul parallelo che il discorso di Cassirer istituisce tra la mentalità mitica e i moderni stati di massa, dove l'arcaico si trasforma in un germe d'instabilità sempre attivo e pronto a riesplodere: «siamo sempre minacciati da un'improvvisa ricaduta nel vecchio caos»³⁰. Questa ricaduta nel primitivo non avviene nonostante il progresso, ma proprio *in virtù* dei nuovi poteri d'espressione che la tecnica fornisce al mito.

Da diversa prospettiva, Jung aveva individuato nella storia umana la presenza costante d'immagini archetipiche. Queste non sono semplici contenuti mentali, ma i prodotti di un'intelaiatura formale originaria – l'archetipo, appunto – che genera nuclei mitici e idoli fantastici, rimodulandoli in base al mutare delle istituzioni sociali. Come evidenziato da Kerényi, in senso junghiano, gli archetipi sono al contempo «forme determinanti della psiche» e «potenze cariche di energie che, anche senza essere conosciute, agiscono nell'anima». Anzi, confinati nell'inconscio, gli archetipi «agiscono in modo ancor più potente che non quando vengono resi coscienti»³¹. Secondo Jung, l'idea che tali archetipi covino come fuoco sotto la cenere del tempo e che il loro influsso non si eserciti, come dirà Kerényi, «alla luce della coscienza», trova conferma nell'improvviso riaffiorare di miti e simboli arcaici nel cuore delle nazioni moderne. Com'è noto, la premessa di questo ragionamento è la persistenza di motivi archetipici nell'inconscio collettivo, la quale revoca in dubbio una psicologia puramente personalistica, schiacciata sulle cause personali dei fenomeni psichici. Su questa base, Jung può sostenere che l'uomo del passato vive in noi con una pervicacia che i momenti critici, meglio d'ogni

²⁸ E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, p. 299.

²⁹ Ivi, pp. 299-300; Id., *La tecnica dei nostri miti politici moderni*, p. 256.

³⁰ E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, p. 313.

³¹ K. Kerényi, *Immagine, figura, archetipo*, p. 234.

altra circostanza, mettono a nudo: quando la forza nascosta dell'archetipo ri-esplode con risultati inattesi.

In quest'ottica, l'eterna instabilità politica tocca la sfera psichica collettiva. Il tema è esposto in un passo che vale la pena riferire qui per intero. Siamo nel 1936 e Jung scrive: «Se trent'anni fa qualcuno avesse osato predire che il nostro sviluppo psicologico tendeva a una reviviscenza delle persecuzioni medievali degli ebrei, che l'Europa avrebbe di nuovo tremato davanti ai fasci romani e al passo cadenzato delle legioni, che le persone ancora una volta avrebbero fatto il saluto romano come duemila anni fa, e che un'arcaica svastica, invece della croce cristiana, avrebbe attratto milioni di guerrieri pronti a morire, ebbene sarebbe stato accolto come un folle. E oggi? Anche se può sorprendere, queste cose assurde sono diventate un'orribile realtà»³².

Una simile lettura del nazifascismo fa leva sulla stretta connessione fra mentalità mitica e civiltà moderna, cui resta solidale l'idea di universalità del prototipo dei nuclei mitici. Si tratta di una tesi già formulata da Aldrich, sotto l'influenza della scuola zurighese di Jung, e che a distanza di oltre un decennio dallo studio su *The Primitive Mind and Modern Civilization* (1931)³³ riemerge anche in alcuni scritti di Cesare Pavese. Attingendo a letture rigorose, che sollecitano l'idea del mito come «norma» o «schema di un fatto avvenuto una volta per tutte», Pavese sostiene che il mito ricavi il suo valore «da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra a rivelazione»³⁴. Perciò, egli scrive, «un mito è sempre simbolico», e «non ha mai un significato univoco, allegorico»; piuttosto «vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture»³⁵. L'immagine dell'esplosione connette Pavese alle «potenze cariche di energia» di Kerényi e alle intuizioni di Jung sulle situazioni nevrotiche, in cui entrano in azione «le forze esplosive e pericolose nascoste nell'archetipo, spesso con esiti imprevedibili»³⁶. Lo stesso Jung cercò riscontri alla sua no-

³² C.G. Jung, *Il concetto dell'inconscio collettivo*, p. 77.

³³ C.R. Aldrich, *Mente primitiva e civiltà moderna*.

³⁴ C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, p. 272.

³⁵ Ivi, p. 273. Accanto a ciò, il riferimento pavesiano al mito come modello normativo collocato fuori dal tempo ribadisce una tesi intorno alla quale si potrebbero moltiplicare gli esempi al di là di Jung. Uno su tutti: Malinowski, che scorge nel mito non un «futile racconto, ma una forza attiva e operante»; non «una spiegazione razionale o un'immagine artistica, ma un documento pragmatico di fede primitiva, di saggezza morale» (cfr. B. Malinowski, *Il mito nella psicologia primitiva*, p. 10). Dal canto suo, così Pavese: «Prima che favola, vicenda meravigliosa, il mito fu una semplice norma, un comportamento significativo, un rito che santificò la realtà. E fu anche l'impulso, la carica magnetica che sola poté indurre gli uomini a compiere opere». Cfr. C. Pavese, *Il mito*, p. 315.

³⁶ C.G. Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, p. 77.

zione di archetipo nella psicologia dei primitivi (le *représentations collectives* di Lévy-Bruhl); nel campo della religione comparata (le «categorie dell'immaginazione» di Hubert e Mauss) e infine nei «pensieri elementari» o «pensieri primordiali» di Adolf Bastian. Il tipo di sistema psichico cui variamente si richiamano questi autori è «universale» e «impersonale», e pone in causa «forme determinate che sembrano essere presenti sempre e ovunque»³⁷. Altrove Jung aveva notato come le antiche religioni, «con i loro simboli sublimi e ridicoli, bonari e crudeli», siano nate nella stessa anima «che vive ancora oggi in noi» e che «tutte quelle cose, le loro forme primordiali, vivono in noi e possono in qualunque momento assalirci con forza distruttiva, in forma cioè di suggestione di massa, contro la quale il singolo è inerme»³⁸. Tali forme primordiali, inconsce e preesistenti, sono ereditate e possono dunque riesplodere, alla stregua di «una nuova epidemia»³⁹. Ciò può accadere nei sogni e nelle fantasie di nevrotici e psicotici, così come nei miti politici, dove nell'azione dei capi e nei desideri delle masse si ravviva la sinistra forza persuasiva di arcaici motivi religiosi: il sacrificio, il suolo, il sangue, la morte. Di fronte alla tesi di un legame indissolubile tra ogni epoca storica e queste oscure forze mitiche, sorge un interrogativo: le interpretazioni che identificano nelle civiltà più avanzate una persistenza dell'arcaico, e che, sulla scorta di Jung, leggono il mito come una potenza archetipica pronta a riesplodere, non sono forse esse stesse espressione di una concezione irrazionalistica del mito e del primitivo? Il rischio, in questo caso, è che tali teorie finiscano per offrire un sostegno ideologico proprio a quegli usi strumentali del mito che per altri versi, come in Cassirer, si propongono di denunciare.

4. *Storicizzare il divino e il demonico*

In una nota al saggio *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno* (1949), Ernesto De Martino respinge come «radicalmente sbagliata» la prospettiva aperta in *The Myth of the State*⁴⁰. L'accento della critica cade sul «pa-

³⁷ Ivi, p. 70.

³⁸ C.G. Jung, *L'io e l'inconscio*, p. 121.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ E. De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, p. 422. Già in una lettera a Pavese (9/10/1948), De Martino suggeriva di pubblicare nella «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici», oltre a *Techniques du Yoga* di Eliade, anche il libro postumo di Cassirer, denunciando il fatto ch'esso si presti «a una interpretazione nettamente reazionaria» nel senso di anticomunista. Riteneva perciò che la traduzione italiana

rallelo» che Cassirer istituisce tra la mentalità mitica arcaica e le dinamiche degli stati moderni, da cui scaturisce l'errore di sovrapporre e confondere due fenomeni profondamente distinti: da un lato, il mito che è al cuore di antiche formazioni religiose, i cui complessi rituali permangono come «relitti» tra i ceti popolari d'Europa; dall'altro, il mito come strumento totalitario, prodotto specifico di un'infelice situazione storica. Cassirer mostra come le società europee più avanzate stiano riproponendo forme culturali «che sembravano totalmente dimenticate»⁴¹, ma non spiega le ragioni storiche di un simile ritorno, il quale sembra perfino smentire le categorie che, negli anni precedenti, il filosofo boemo aveva elaborato e disposto nel grande sistema delle forme simboliche. Questa ripresa dell'arcaico si manifesterebbe in alcuni ambiti fondamentali della vita pubblica: nella corruzione del linguaggio; nell'ossessione rituale; nell'idea del Capo come «stregone». Nei nuovi miti politici la parola ha la funzione di evocare forze e produrre effetti immediati sulle masse: in tal senso, «la parola magica ha preso il sopravvento»⁴². Inoltre, Cassirer evidenzia la proliferazione di riti che invadono ogni aspetto della vita pubblica e privata. Queste cerimonie «hanno la stessa precisione, lo stesso rigore, la stessa inesorabilità dei riti delle società primitive»⁴³: il loro effetto è la graduale erosione della responsabilità individuale, che porta inevitabilmente al disfacimento del senso della libertà⁴⁴. Si ricorda, d'altra parte, che il politico moderno nei regimi totalitari finisce per incarnare le funzioni che un tempo appartenevano allo stregone: egli è l'unione di *homo magus* e *homo divinans*, «rivela la volontà degli dèi e predice l'avvenire». Cassirer lo definisce come «una specie di pubblico negromante», sottolineando come la profezia sia diventata «un elemento essenziale della nuova tecnica di governo»⁴⁵. Sebbene a un primo sguardo i miti moderni possano apparire talmente «complicati e sofisticati» da non reggere il paragone con i miti arcaici, Cassirer insiste sulla loro parentela profonda, distinguendo al minimo «un paio di elementi che questi due fenomeni tanto diversi hanno in comune»: sono entrambi «espressioni di

dovesse essere «preceduta da un'introduzione critica relativamente diffusa, atta a bloccare gli slogan della polemica idealistica (Nazismo = fascismo = comunismo = totalitarismo)». De Martino sconsigliava inoltre di tenere il titolo originale dell'opera, offrendo in via d'ipotesi altre proposte: «Mentalità mitica e fascismo»; «Mondo magico e fascismo» oppure «Stregoni e duci». Cfr. C. Pavese, E. De Martino, *La Collana viola. Lettere 1945-1950*, p. 141.

⁴¹ E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, p. 306.

⁴² Ivi, p. 301.

⁴³ Ivi, p. 302.

⁴⁴ Ivi, p. 306.

⁴⁵ Ivi, pp. 306-307.

desideri collettivi, ed entrambi sono potuti sorgere soltanto dopo che tali desideri avevano acquisito una forza schiacciante, senza precedenti»⁴⁶. In breve, la modernità non ha inventato nulla di nuovo sotto il profilo dei desideri collettivi, ha semplicemente messo la sua potenza tecnologica al servizio di bisogni antichi, portando esigenze primordiali in un sistema di dominio organizzato.

In apparenza le diagnosi di Cassirer sembrano convergere, almeno in parte, con l'intenzione demartiniana di prendere a specchio della civiltà europea il «mondo magico», così da rintracciare nei suoi riflessi i motivi di un ritorno al primitivismo della cultura moderna. Tuttavia, la valutazione del fenomeno differisce radicalmente: per De Martino tale «ritorno» non è un destino iscritto nelle strutture del desiderio, bensì il sintomo di un limite di espansione dei valori umanistici, le cui ragioni riposano nella mancata acquisizione storica del «mondo magico» (l'altro dall'Europa) e del «mondo subalterno» (l'altra Europa) da parte di una mentalità civile fortemente viziata da proiezioni etnocentriche. Nel caso dei gruppi subalterni il limite della cultura umanistica si evidenzia, non a caso, nella sostanziale confusione – visibile nel neoilluminismo di Cassirer – fra «un rigurgito arcaico del mondo popolare abilmente utilizzato a fini reazionari» (il falso mito come ipotesi diabolica) e i residui di mitologismo e di millenarismo che perdurano fra i ceti subalterni e che un programma di «riforma popolare» (in senso gramsciano) ha il compito di portare a «sintesi più alta»⁴⁷. Che la critica di De Martino non sia qui senza legami con la grande crisi del modello egemonico europeo, lo testimonia un passo del saggio del '49 in cui si allude alle circostanze storiche dove magia, superstizione, mentalità mitica e modi popolareschi si trasformano in «un immenso potenziale di energie», «vantaggiosamente utilizzato» dalle classi dominanti al fine di mantenere la loro «egemonia minacciata»⁴⁸.

Il riferimento esemplare nella risposta irrazionalistica alla crisi europea resta la Germania nazista, col suo «tentativo di promuovere una religione dell'Ur, fondata sulla mistica tribale della razza e del sangue, sulla magica forza attribuita al condottiero alla cui demiurgia politica la massa inerte si affida»⁴⁹. Sotto la lente del giudizio storiografico il richiamo al nazismo consente, da un lato, di riferire la «popolarizzazione dell'irrazionale» all'uso

⁴⁶ E. Cassirer, *La tecnica dei nostri miti politici moderni*, p. 254.

⁴⁷ De Martino sostiene questo nel '49, in un periodo in cui risente di una forte influenza gramsciana. Cfr. Id., *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, p. 422.

⁴⁸ Ivi, p. 421.

⁴⁹ *Ibidem*.

propagandistico dei miti compiuto dai regimi totalitari: uno scenario che già Thomas Mann aveva definito come il «più deplorabile e più ridicolo che possa offrire la storia»⁵⁰; dall'altro lato, esso permette di distinguere questo fenomeno dal mito inteso come «relitto», ossia luogo di forme arcaiche persistenti nella mentalità delle classi subalterne. In questo caso il mito non è un'arma ideologica nelle mani di pochi, ma il residuo di strategie che hanno consentito per secoli alle comunità di reintegrare la presenza umana al mondo. L'obiettivo di De Martino è perciò di assegnare al mito il suo «esatto luogo storico», respingendone ogni valutazione fuori dalle dinamiche viventi di una civiltà o dalla concretezza di una precisa epoca morale e mentale della storia umana. Se astrattamente definiti, i comportamenti mitici finiscono infatti per accomunare fenomeni culturali divergenti: le pratiche di sciamani e stregoni si confondono con quelle dei capi dittatori nel più ricco arsenale simbolico dell'irrazionalismo. Su questo sfondo, la storiografia politica ha il compito di ostacolare il pericolo stesso che l'elemento arcaico risorga in espressioni cifrate e «si tramuti, sotto la spinta di determinati interessi pratici, in un'ideologia reazionaria attualmente operosa»⁵¹. Qui emerge la divergenza politica con Cassirer. Mentre il filosofo boemo si limita a una denuncia intellettuale⁵², De Martino assegna alla scienza storiografica il compito civile di sostenere un programma di trasformazione sociale. L'obiettivo è far sì che il subalterno diventi soggetto della propria politica, liberando in questo modo gli strati più

⁵⁰ Th. Mann, *Attenzione, Europa!*, pp. 91-92.

⁵¹ E. De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, p. 422. Già in *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941) e nel *Mondo magico* (1948) De Martino aveva mosso i primi passi decisivi in questa direzione. Ce lo ricorda Marcello Massenzio quando scrive: «Il profilo dell'etnologia storica si definisce in opposizione al tipo di cultura (una cupa miscela di arcaismo e di sfiducia nella ragione storica) da cui il nazismo ha tratto forza e alimento, distaccandosi dalla tradizione culturale e politica dell'Occidente» (M. Massenzio, *Un pensiero inquieto*, in E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, p. LIII). Stimolo a una riflessione più approfondita su questi temi può essere l'invito che Massenzio rivolge al lettore (ivi, p. LV) di porre a confronto, per evidenziarne la convergenza, le posizioni di De Martino con le riflessioni contenute in E. Levinas, *Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme*. Per un approfondimento critico sul richiamo dei «primitivismi» nelle arti, nella politica e nella società contemporanea, si rimanda allo studio di G. Maccauro, *Novecento primitivo. Ernesto De Martino fra apocalisse e riscatto*, p. 133, dove, fra l'altro, si legge: «La nostalgia del mito e del primitivo, quando nasce all'interno di una società avviata verso lo svuotamento dell'universo sacro, costituisce un elemento tipico della condizione dell'uomo moderno e permette di individuare una delle linee più interessanti che ha percorso la ricerca demartiniana».

⁵² Su questo punto, le note critiche di Renato Solmi evidenziano il limite di una storiografia centrata sulle «sintesi conclusive della scienza e del pensiero», perciò disinteressata ai «fenomeni infrastrutturali», di evoluzione economica e politica, alle «ideologie di gruppo e di classe», alle «forme dell'*ethos* e del costume», al «sostrato mitico-religioso» e in generale all'evoluzione delle cosiddette «classi subalterne». Cfr. R. Solmi, *Ernst Cassirer e il mito dello Stato*, p. 42.

deboli da legami torbidi con i «regni oscuri» dell'irrazionalismo. Sottraendo le classi popolari all'influenza dei miti politici, De Martino mira a togliere ai fascismi la loro base sociale di consenso⁵³. Su questa base, le ricerche condotte da De Martino tra il 1948 e il 1958, miranti a definire gli usi legittimi dei termini «mito» e «rito»⁵⁴, ci aiutano a distinguere in un orizzonte più ampio il momento tecnico del simbolismo religioso (ovvero il mito autentico inteso come un mediatore di valori sociali e civili) da quelle che in seguito il nostro autore chiamerà «sopravvivenze arcaiche», «neoformazioni di compromesso» e perfino «mode e infervoramenti passeggeri»⁵⁵. Si tratta di forme degradate o manipolate che non hanno più la forza civilizzatrice del mito autentico⁵⁶.

Già Cassirer aveva chiarito un punto fondamentale: nelle società di massa, il mito non nasce spontaneamente dall'inconscio o dalla libera immaginazione. Al contrario, «qui il mito è costruito secondo piani precisi»; i miti politici sono infatti «cose artificiali, foggiate da artefici abilissimi, astuti»⁵⁷. Non siamo di fronte a una fioritura ingenua dello spirito, ma a una produzione metodica che utilizza il linguaggio del mito per fini di potere. Tuttavia, nonostante questa intuizione, Cassirer rimane ancorato a un parallelismo con il mondo arcaico che De Martino giudica improprio. Questa critica rianima il dubbio che il problema non stia nel ricorso alle procedure mitico-rituali in quanto tali, ma nell'uso a-storico dei miti che porta alla ribalta il lato demoniaco dell'uomo europeo. Sospetta non è la dialettica dei dèmoni e degli dèi che ha sorretto per secoli l'ordine storico, ma il trionfo dei primi che disfa l'ordine stesso.

Al centro della questione permane il nodo antropologico, la cui analisi deve procedere in stretta coerenza con la metodologia critica della ricerca storica.

⁵³ Si tratta di un compito che va ben oltre l'infelice contingenza storica dei fascismi europei, come dimostrano le pagine conclusive a E. De Martino, *Magia e civiltà*, pp. 286-287.

⁵⁴ Cfr. E. De Martino, *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Allo stesso periodo risalgono le opere – *Morte e pianto rituale* (1958); *Sud e magia* (1959); *La Terra del rimorso* (1961) – nate in seguito alla «svolta etnografica», in cui i limiti dell'umanesimo sono indagati a partire da quel *limes Europae* che fu il Mezzogiorno d'Italia.

⁵⁵ E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, p. 68.

⁵⁶ S'intende per mito autentico anzitutto la «parola rituale» che, in circostanze critiche, interviene a difesa e tutela della *presenza al mondo* minacciata. Si può dunque parlare di mito genuino, a patto che si evitino contaminazioni irrazionalistiche o metafisiche, e solo per definire l'autentica funzione sotterica – storicamente definita entro regimi di esistenza e orizzonti di coerenza culturale – dei complessi mitico-rituali. Cfr. E. De Martino, *La storia velata*, pp. 88-89.

⁵⁷ E. Cassirer, *Il mito dello Stato*, p. 300. Nel capitolo intitolato *The Function of Myth in Man's Social Life* l'espressione «genuine myth» (ivi, p. 59) descrive l'autenticità di un mito che, diversamente dai miti platonici, inventati dal filosofo, constano di immagini «non riconosciute» come tali perché considerate «realtà», dunque accettate passivamente. Questi miti autentici segnano il primo passo dell'uomo primitivo sulla nuova strada che lo condurrà all'intuizione e alla trasformazione delle emozioni in immagini: capacità, questa, la cui forza drammatica culmina di fronte al più alto problema della morte.

Se il rischio della barbarie è intrinseco alla storia che ha generato i propri miti, ne consegue che spetta all'uomo guarire dalla fragilità che lo rende incerto nel distinguere la civiltà dal suo opposto. L'impegno storiografico, che qui si identifica con la missione di un rinnovato umanesimo, si configura dunque come la ricerca necessaria di una norma etica e razionale capace di risolvere questa drammatica indecisione.

5. *Dèmoni e miti*

Al termine di una conferenza romana (1964), Kerényi suggerisce di ascrivere alla responsabilità umana l'uso diabolico del mito. Una valutazione del genere poggia sulla dicotomia fondamentale tra «mito genuino» (*echter Mythos*), dove non vi sono dèmoni, e «mito tecnicizzato» (*zur Technik gewordener Mythos*), deformato dal demonismo⁵⁸. Kerényi aveva parlato di «mito genuino» in una lettera a Thomas Mann risalente alla primavera del 1939⁵⁹. Ancora in un saggio del 1955 si fa cenno ai «miti del nostro tempo» (*Mythos unserer zeit*), i cui prodotti attingono la loro autorità al mito antico, pur restando «falsificati» (*gefälscht*) e «artificiosi» (*unecht*)⁶⁰. Ma è durante la conferenza pronunciata a Roma che Kerényi chiarisce: tra il mito della politica moderna e il mito studiato dalla storia delle religioni «si apre un abisso»⁶¹. Se al primo si addicono «la mera pretesa di verità, mancante di ogni fondamento, e l'applicabilità tecnica», al secondo attiene invece «la spontaneità, connessa con l'assenza di esigenza»⁶². Inoltre, genuino è il mito come «fenomeno originario, al quale è lecito far risalire in egual misura racconti ed immagini»; «miti non genuini» sono invece «le “favole, fantasie e invenzioni” che si spacciano per verità, sebbene servano solo per gli scopi della politica, e cioè siano vere su una base meramente tecnica»⁶³. Infine, nel mito tecnicizzato «domina l'intenzione, l'orientamento verso una certa mèta»; «mentre l'evento del mito genuino è pensabile solo come l'espandersi di una sorgente, solo come spontaneità»⁶⁴.

⁵⁸ K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, p. 161.

⁵⁹ K. Kerényi, Th. Mann, *Romanzo e Mitologia*. (*Lettere 1934-1945*), p. 114.

⁶⁰ K. Kerényi, *Rapporto con il divino. Su mitologia e storia delle religioni*, pp. 120-123.

⁶¹ K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, p. 154. Kerényi è tornato su questo tema in *Essenza e attualità del mito*, pp. 115-40.

⁶² K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, p. 154.

⁶³ Ivi, pp. 154-155.

⁶⁴ Ivi, p. 156.

Se queste opposizioni (*fondamento / pretesa; origine / invenzione; espansione / intenzione*) giocano per noi un ruolo cruciale è perché da esse si ricava, al contempo, il rifiuto dell'interpretazione mitologica del nazionalsocialismo e un punto di vista che sostiene la risalita al sostrato antropologico dei miti politici. Sul primo punto, Kerényi rifiuta per il nazismo una «spiegazione mitologica», sollecitando un'analisi rigorosamente «scientifica» e «sociologica». Egli lo definisce come «una forma di conquista del potere da parte del quarto stato», a sua volta composto da quei «delinquenti» e «psicopatici» «che la vita delle città ha prodotto in pericolosa folla»⁶⁵. A Furio Jesi che, nel «confessarsi» al maestro, ipotizzava un'interpretazione *extra-umana* di Hitler – visto come uomo che, nel patto col demonio, si fa «spoglia inerme» e veicolo di orrore, pur restando umano⁶⁶ – Kerényi risponde che «si trova una scappatoia meschina volendo attribuire [...] ad un “mito” e alla sua azione la responsabilità degli orrori che sono stati perpetrati»⁶⁷.

Nasce da qui la tesi che chiama alla responsabilità antropologica e clinica, formulata secondo un'argomentazione che di fatto ribalta la prospettiva cassireriana: «ciò che si può dire per i delinquenti e gli psicotici è proprio soltanto che – purtroppo per l'umanità – anch'essi sono uomini, delinquenza e psicopatia poggiano su malattie cui milioni sono esposti. Le cause della malattia devono essere individuate con precisione, le malattie, fin che è possibile, curate – in futuro. Questo intendo, quando dico: è *l'uomo* che deve essere curato, e non il mito incolpato. Là dove, nel mito, il divino appare congiunto col “demonico”, il “demonico” è una partecipazione umana al mito»⁶⁸. Con ciò la tesi dei due miti chiude le porte a ogni giustificazione metafisica del male, convocando al discorso l'intima forza del «demonico», la cui presenza nell'atto di partecipare al mito «dev'essere presunta nella storia dell'umanità» accanto a quella del devoto, del sacro poeta e veggente, del legislatore e del profeta⁶⁹. Riconoscendo il rischio dell'irrazionale come una costante della storia umana, Kerényi può ribadire l'errore e l'auspicio pronunciati in chiusura alla conferenza romana. Da un lato egli afferma che «sarebbe certo errato accusare il mito e la tecnica per ciò che di delirante poté insinuarsi in essi»:

⁶⁵ F. Jesi, K. Kerényi, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, p. 57 (Kerényi lettera a Jesi, 25/05/1965).

⁶⁶ Ivi, pp. 50-52 (Jesi lettera a Kerényi, 16/05/1965).

⁶⁷ Ivi, pp. 57-59 (Kerényi lettera a Jesi, 25/05/1965).

⁶⁸ Ivi, p. 58. Va ricordato che l'ipotesi del demoniaco fu adoperata dai criminali e dai complici per mascherare le colpe di fronte al fascino irresistibile del Führer (cfr. H. Kämper, *Opfer-Täter-Nichttäter. Ein Wörterbuch zum Schuldiskurs 1945-1955*, p. 30).

⁶⁹ F. Jesi, K. Kerényi, *Demone e mito*, p. 58 (Kerényi, lettera a Jesi, 25/05/1965).

sottolineando, così, l'infusione patologica operata dall'uomo nella sfera degli strumenti del sacro. D'altra parte, per Kerényi è anzitutto «da desiderare che sia risolto, almeno in modo approssimato, il compito della guarigione dell'uomo»: in questo modo l'obiettivo non è l'abolizione del mito («la risposta al problema se sia possibile la demitizzazione, deve essere negativa»), quanto piuttosto la possibilità di guarire l'uomo⁷⁰.

Furio Jesi riprende la distinzione di Kerényi, sostenendo che il «mito tecnicizzato» non è un limite del mito in quanto tale ma il segnale di una condizione spirituale alterata da chi lo manipola per scopi colpevoli⁷¹. Il mito, si afferma, è «deformato da chi vi proietta le proprie malattie o le proprie colpe»⁷². In questa prospettiva, l'irrazionalismo politico non è una forza ancestrale che travolge l'individuo, ma una costruzione in cui l'uomo riversa le proprie patologie sociali e morali, attribuendo loro l'autorità del sacro. Jesi radicalizza l'idea che il mito manipolato sia, in realtà, lo specchio deformante nel quale si riflette l'occhio di chi lo guarda con intenzioni demoniache. Così, nel saggio su *Parodia e mito nella poesia di Ezra Pound* (1965), egli afferma che il demone «nasce dall'intorbidarsi dello sguardo posato sul mito», precisando che «il mito osservato attraverso la lente deformante del demonismo non è più mito genuino»⁷³. Che proprio Jesi riconosca al suo «magister» il pregio di «pensatore che più ha contribuito a liberare dai dèmoni la nozione di mito»⁷⁴, rivela come da questo dettaglio egli tragga – nonostante i suoi passati dubbi⁷⁵ – la più importante conseguenza⁷⁶.

⁷⁰ K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, p. 161. Anche in De Martino la «cultura» è vista come un farmaco contro il rischio di perdere la presenza. Tuttavia, in questo caso la cura passa attraverso un atto che non è soltanto scientifico (riportare l'uomo europeo alla consapevolezza delle possibilità e dei limiti della propria storia), ma anche politico. Difatti, la «guarigione» non è un atto puramente interiore, ma un programma che consiste nell'elevare le classi subalterne e le masse urbanizzate affinché non abbiano più bisogno della parola magica dei dittatori per sentirsi parte della storia.

⁷¹ F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*.

⁷² F. Jesi, *Mito e linguaggio della collettività*, p. 29.

⁷³ F. Jesi, *Parodia e mito nella poesia di Ezra Pound*, p. 197.

⁷⁴ F. Jesi, K. Kerényi, *Demone e mito*, p. 70 (Jesi, lettera a Kerényi, 13/09/1965).

⁷⁵ Nella lettera di Jesi del 16/01/1965, dopo aver sottolineato «l'importanza del concetto di "guarigione"» nel pensiero del maestro, Jesi rammenta le battute finali del saggio *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, osservando: «Per quanto non sia ancora privo di dubbi sulla possibilità di tale de-demonizzazione, non cesso di augurarmela anch'io negli istanti in cui mi sento io stesso un po' meno "malato"» (ivi, p. 35).

⁷⁶ Ancor più interessante è ricordare il motivo scatenante la rottura fra l'allievo e il maestro, ovvero il saggio *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito* (pubblicato per la prima volta nel dicembre del 1964, ma che Kerényi leggerà con quattro anni di ritardo), in cui il concetto di «guarigione dell'uomo dai suoi dèmoni» verrà segnato da Jesi col marchio di una «mascheratura umanistica», in quelle pagine dove il maestro doveva apparirgli non estraneo a una «religione della morte». Cfr. F. Jesi, *Letteratura e mito*, pp. 119-148.

Sul versante che definisce il «mito genuino», inteso con parola goethiana come *Urphänomenon*, la continuità col maestro è siglata da Jesi col complemento essenziale di una citazione tratta da *La vita della comunità* (1960) di Martin Buber: mentre chi vive «in stato di sonno» è rinchiuso in un proprio mondo privato e isolato, coloro che sono «in stato di veglia» partecipano a un unico mondo comune⁷⁷. Il mito genuino non è allora un'esperienza mistica individuale, ma un vero e proprio «linguaggio della collettività». È questa la chiave per la «de-demonizzazione» auspicata da Kerényi: il mito smette di essere un demone pericoloso solo quando crea legame tra gli uomini, favorendo la partecipazione e il riconoscimento reciproco. Al contrario, quando il mito viene evocato in solitudine, esso genera forme oscure di dovere e sacrificio che alimentano, quasi per «generazione spontanea», la propaganda politica⁷⁸. Qui Jesi pone l'accento sulla condizione del suo tempo, in cui un'autentica esperienza collettiva del mito sembra ormai preclusa. In questa circostanza, l'accesso alla fonte del mito genuino rimane un privilegio (quanto una pretesa) di pochi – poeti, sapienti e umanisti – che vivono ai margini della società. Jesi avverte che questa ricchezza spirituale, se goduta in isolamento, porta con sé un esito tragico, e addirittura mortifero: col risultato di una perdita della sanità morale per beneficio solitario di una ricchezza il cui valore umanistico è invece nell'atto di partecipazione collettiva ai valori della comunità.

Da diversa prospettiva, De Martino aveva intravisto della solitudine dell'artista borghese – i cui prodotti dovevano apparirgli come sintomi di una patologia senza sbocco – i riflessi del declino inarrestabile dell'egemonia europea⁷⁹. Questa infelice congiuntura, priva di slancio espansivo, avrebbe spinto scrittori, poeti e intellettuali verso il «sinistro fascino» di temi oscuri, che riportano il demoniaco al centro della scena culturale. Il cuore di questa crisi spirituale è riassunto da De Martino in un appunto che descrive il tempo presente come «rattrappito» in un interrogativo disperato, simile a un «grido

⁷⁷ F. Jesi, *Mito e linguaggio della collettività*, p. 29.

⁷⁸ Altrove la propaganda politica è definita in relazione al rischio di farsi «veicolo di sopravvivenze abnormi, non genuine, mostruose e colpevoli, di miti oramai deformi – di pseudo-miti» (F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, p. 13).

⁷⁹ Su questo punto De Martino sembra nella sostanza anticipare il giudizio severo che Jesi rivolgerà a Pavese di aderire, col sostegno di figure eminenti quali Otto, Frobenius, Mann e Kerényi stesso, ad una corrente «segreta» della cultura europea esitante in una «religione della morte» (cfr. E. De Martino, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, pp. 69 sgg.). Si veda, inoltre, la lettera che, a tre giorni dal suicidio di Pavese, De Martino scrisse a Einaudi; ora in C. Pavese, E. De Martino, *La Collana viola*, pp. 219-220. Di Jesi, si vedano, invece: *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*, pp. 121-148; *Cesare Pavese e il mito: Dix ans plus tard*, pp. 116-144.

sull'abisso nel quale si precipita». Giunti a questo punto di rottura, in cui il sacro si corrompe e l'umano di disfa, «comincia a essere tardi» per riflettere sul senso della vita: «gli dèi hanno tradito o sono impotenti o rivelano il volto di dèmoni o non esistono affatto, e quanto agli uomini il loro operare è vanità, intrigo, menzogna, illusione, noia, nausea, solitudine, incomunicabilità»⁸⁰. Per De Martino l'evocazione del mito da parte degli intellettuali borghesi non è dunque una cura, ma la conferma della malattia. Se il mito non è più un linguaggio collettivo che rifonda e sorregge le forme della vita civile, esso diventa il rifugio isolato di chi non riesce più a comunicare con i propri simili, trasformandosi in una forza distruttiva che accelera la dissoluzione dei legami sociali.

Riconoscendo in questa chiusura dell'alta cultura il segno di una *religio mortis*, Jesi si distacca da Kerényi, rinunciando all'idea che il mito possa ancora manifestarsi in «epifanie restauratrici»⁸¹. Questa svolta condurrà al concetto di «macchina mitologica» (1972): un approccio che non indaga più i contenuti del mito, ma il dispositivo tecnico che produce e rende mitologici dei materiali culturali a fini di propaganda. Il testo che introduce questo nuovo «modello» evidenzia l'«astuzia» della macchina mitologica nel far credere che essa «celi il mito entro le proprie pareti non penetrabili»⁸², là dove invece il mito è unicamente il «vuoto» cui la macchina rinvia e intorno al quale essa si rende produttiva. Questa intuizione porta Jesi a definire la «cultura di destra» come congegno retorico basato su «idee senza parole»: concetti che non possono essere indagati razionalmente (come Tradizione, Razza, Sangue) e che vengono inoculati e accettati come verità indiscutibili proprio perché rimangono avvolti in una segretezza elitaria o in un luogo mitico inaccessibile⁸³. In questo sistema, la macchina mitologica genera evocazione e obbedienza, di fatto paralizzando gli esseri umani in quanto soggetti storici. Per Jesi, dunque, non si combatte la manipolazione cercando epifanie genuine, ma svelando il funzionamento della macchina. Mostrando cioè che dietro l'apparente profondità dei miti politici non c'è nulla di diverso da una tecnica di governo funzionale al potere.

⁸⁰ E. De Martino, *Scritti filosofici*, p. 162.

⁸¹ Cfr. F. Jesi, *Lettera a Giulio Schiavoni* – 4/05/1970, pp. 174-175.

⁸² F. Jesi, *Nota a Lettura del Bateau ivre* di Rimbaud, p. 51.

⁸³ F. Jesi, *Cultura di destra*.

6. Conclusioni

La distinzione tra «sorgente» e «strumento» introduce un giudizio di valore che riflette una lettura ideologica dei meccanismi di tecnicizzazione mitologica. Non per nulla si è evocata, nelle pagine che precedono, una dimensione di *Weltanschauung* che rivela la natura strumentale dei miti politici: dispositivi costruiti per generare consensi parziali e transitori, che tuttavia ambiscono ad essere ritenuti indiscutibili. Separare la «sorgente» dallo «strumento» permette, con pari coerenza, di scardinare l'errore storiografico che stringe in unità il mito arcaico e le contraffazioni moderne, in una sorta di parallelismo di cui abbiamo valutato i limiti. Le obiezioni che De Martino muove a Cassirer evidenziano come l'irruzione dell'arcaico nel moderno sia l'esito di una «chiusura storiografica» che mette a nudo la difficoltà di far dialogare pensiero scientifico e pensiero magico, rivelando il suo tratto lacunoso anzitutto nell'incapacità di distinguere la reale funzione dei complessi mitico-rituali e il loro uso indebito da parte di poeti o dittatori. Non per nulla, insieme al parallelismo di Cassirer, De Martino rifiuta la netta contrapposizione tra mentalità primitiva e cultura moderna, ovvero lo schema delle «due logiche» e delle «due strutture», che il filosofo napoletano già rimproverava a Lévy-Bruhl⁸⁴. Entrambi gli approcci non riescono a misurare il reale contributo della mentalità magica alla liberazione dell'umanità colta⁸⁵, quindi a valutare la funzione storica della visione magica nel suo risolversi nell'umanesimo occidentale⁸⁶. D'altra parte, questi indirizzi mancano di esercitare quella «pietà storica verso l'arcaico» necessaria per arginare quel fenomeno che già nella *Prefazione* alla prima edizione de *Il mondo magico* (1948) De Martino chiama «idoleggiamento antistorico degli arcaismi»⁸⁷. Questa precisazione metodologica orienta la ricerca lungo due linee direttrici: da un lato, l'analisi delle manipolazioni che sfociano nella popolarizzazione dell'irrazionale; dall'altro, lo studio del rischio antropologico di cedere alle possibilità demoniache di una determinata epoca. Nel XX secolo, questa distinzione diventa di vitale importanza: la cultura europea, vedendo vacillare la superiorità della ragione sul mito, rischia di lasciare che quest'ultimo esploda fuori da ogni dialettica in operazioni manipolatorie. Il rischio, in questi casi, è credere che ovunque

⁸⁴ E. De Martino, *Magia e civiltà*, p. 79.

⁸⁵ E. De Martino, *Dal laboratorio del «Mondo magico». Carteggi 1940-1943*, p. 62.

⁸⁶ Ivi, p. 49.

⁸⁷ E. De Martino, *Il mondo magico*, p. 5.

sia possibile il mito, laddove invece siamo di fronte all'azione capillare – ora triviale, ora demoniaca – dei tecnicizzatori.

Resta da chiedersi se la dicotomia tra «genuino» e «tecnicizzato» non illumini, in ultima analisi, un tratto distintivo della condizione umana: essere perennemente in bilico tra i propri miti guaritori e i fermenti di fascinazioni mortifere. Se ciò è vero, allora distinguere la «sorgente» dallo «strumento» non è solo un atto conoscitivo, ma un criterio etico e antropologico che ridefinisce la dicotomia bene-male al di qua di ogni orizzonte metafisico. Si tratta di uno strumento il cui valore euristico permette di valutare il rischio che giace al fondo della civiltà colta: la cieca devozione al demoniaco e alla morte nei momenti bui della storia.

Bibliografia

- C.R. Aldrich, *Mente primitiva e civiltà moderna* (1931), trad. it. di T. Tentori, Torino, 1992
 H. Blumenberg, *Elaborazione del mito* (1979), trad. it. a cura di B. Argenton, Bologna, 1991
 C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, Torino, 2012
 E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche. Il pensiero mitico* (1925), vol. II, a cura di E. Arnaud, Firenze, 1964
 E. Cassirer, *Judaism and the Modern Political Myths*, in «Contemporary Jewish Record», 7, 1944, pp. 115-126
 E. Cassirer, *Il giudaismo e i miti politici moderni* (1944), in Id., *Simbolo, mito e cultura*, a cura di D.P. Verene, Roma-Bari, 1979, pp. 247-261
 E. Cassirer, *La tecnica dei nostri miti politici moderni* (1945), in Id., *Simbolo, mito e cultura*, cit., pp. 263-284
 E. Cassirer, *Il mito dello Stato* (1946), a cura di C. Pellizzi, Milano, 2010
 P. Cortois, M. Tassier, *Blumenberg's Work on Cassirer's Work on Myth*, in «Cassirer Studies», XV-2022, *Modern Political Myths (1922-2022)*, Napoli, 2022, pp. 17-36
 E. De Martino, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, in «Società», 5, 1949, n. 3, pp. 411-435
 E. De Martino, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Roma-Matera, 1975, pp. 55-78; già in «Società», IX, 3, 1953, pp. 313-342
 E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna* (1959), in Id., *Furore Simbolo Valore* (1962), Milano, 2002, pp. 13-73
 E. De Martino, *Magia e civiltà*, Milano, 1984
 E. De Martino, *Scritti filosofici*, a cura di R. Pàstina, Bologna, 2005
 E. De Martino, *Dal laboratorio del «Mondo magico». Carteggi 1940-1943*, a cura di P. Angelini, Lecce, 2007
 E. De Martino, *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Torino, 2025

- M. Heidegger, *Ernst Cassirer. Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil: Das mythische Denken*, in «Deutsche Literaturzeitung», V, 21, 1928, pp. 1000-1012
- M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo* (1944), a cura di R. Solmi, Torino, 1997
- C. Hendel, *Foreword*, in E. Cassirer, *The Myth of the State*, New Haven, 1946, pp. VII-XII
- B. Henry, *Libertà e mito in Cassirer*, Napoli, 1986
- F. Jesi, *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito* (1964), in Id., *Letteratura e mito* (1968), a cura di A. Cavalletti, Torino, 2025, pp. 121-148
- F. Jesi, *Mito e linguaggio della collettività* (1965), in Id., *Letteratura e mito*, cit., pp. 29-38
- F. Jesi, *Parodia e mito nella poesia di Ezra Pound* (1965), in Id., *Letteratura e mito*, cit., pp. 175-197
- F. Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta* (1969), a cura di A. Cavalletti, Torino, 2022
- F. Jesi, *Lettera a Giulio Schiavoni* – 4 maggio 1970, in «Cultura tedesca», 12, 1999, a cura di G. Agamben e A. Cavalletti, pp. 174-175
- F. Jesi, *Nota a Lettura del Bateau ivre di Rimbaud* (1972), in Id., *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Milano, 2023, pp. 30-58
- F. Jesi, *Cesare Pavese e il mito: Dix ans plus tard* (1975), in Id., *Il tempo della festa*, cit., pp. 116-144
- F. Jesi, K. Kerényi, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, a cura di M. Kerényi e A. Cavalletti, Macerata, 1999
- F. Jesi, *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, a cura di A. Cavalletti, Milano, 2018
- F. Jesi, *Cultura di destra*, a cura di A. Cavalletti, Milano, 2025
- C.G. Jung, *L'io e l'inconscio* (1928), trad. it. a cura di A. Vita, introd. di M. Trevi, Torino, 2012
- C.G. Jung, *Il concetto dell'inconscio collettivo* (1936), in Id., *Gli archetipi dell'inconscio collettivo* (1934/1954), trad. it. di E. Schanzer e A. Vitolo, Torino, 2022, pp. 69-85
- H. Kämper, *Opfer-Täter-Nichttäter. Ein Wörterbuch zum Schuldiskurs 1945-1955*, Berlin, 2017
- K. Kerényi, *Immagine, figura, archetipo* (1946), in Id., *Miti e misteri*, Torino, 2000, pp. 81-104
- K. Kerényi, *Introduzione: Origine e fondazione nella mitologia*, in C.G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (1948), trad. it. di A. Brelich, Torino, 1971², pp. 11-42
- K. Kerényi, *Rapporto con il divino. Su mitologia e storia delle religioni* (1955), in Id., *Rapporto con il divino e altri saggi*, trad. it. a cura di F. Cicero, Milano, 2014, pp. 120-123
- K. Kerényi, *Wesen und Gegenwärtigkeit des Mythos* (1964), in Id., *Wege und Weggenossen*, Werkausgabe V, 1, a cura di M. Kerényi, München, 1985, pp. 85-103
- K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, trad. it. di R. Giorgi, in «Archivio di filosofia», 1-2, 1964, *Tecnica e casistica. Tecnica, escatologia e casistica*, Atti del congresso internazionale, Roma, Istituto di Studi Filosofici, 1964, pp. 153-161
- K. Kerényi, *Das Wesen des Mythos und die Technik*, in K. Hoffmann (a cura di), *Die Wirklichkeit des Mythos*, München-Zürich, 1965, pp. 127-144
- K. Kerényi, *Il rapporto con il divino*, Torino, 1991, pp. 115-140
- K. Kerényi, T. Mann, *Romanzo e Mitologia. (Lettere 1934-1945)*; in Id., *Dialogo. Lettere 1934-1955*, trad. it. a cura di A. Alessandri, con una prefazione di D. Conte, Roma, 2013, pp. 63-133

- J.M. Krois, *Der Begriff des Mythos bei Ernst Cassirer*, in H. Poser (a cura di), *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*, Berlin, 1979, pp. 199-217
- G. Maccauro, *Novecento primitivo. Ernesto De Martino fra apocalisse e riscatto*, Napoli-Salerno, 2023
- B. Malinowski, *The Foundations of Faith and Morals*, London, 1936
- B. Malinowski, *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, trad. it. a cura di A.M. Panepucci e G. Pino, Roma, 1976
- T. Mann, *Attenzione, Europa!* (1935), in Id., *Moniti all'Europa*, a cura di L. Mazzucchetti, Milano, 2017, pp. 91-92
- M. Massenzio, *Un pensiero inquieto*, in E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), a cura di M. Massenzio, Torino, 2022, pp. VII-LVIII
- W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart, 1942
- H. Paetzold, *Mythos und Moderne in der Kulturphilosophie Cassirers*, in E. Rudolph, B. O. Küppers (a cura di), *Kulturkritik nach Ernst Cassirer*, Hamburg, 1995, pp. 163-194
- C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro* (1946), in Id. *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1990, pp. 271-276
- C. Pavese, *Il mito* (1950), in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 315-321
- C. Pavese, E. De Martino, *La Collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, 2022
- R. Solmi, *Ernst Cassirer e il mito dello Stato* (1951), in Id. *Autobiografia documentaria. Scritti 1950-2004*, Macerata, 2007, pp. 41-50

Interpretazione creatrice, memoria collettiva e impegno etico nella filosofia di Ricoeur

Angela Renzi

Nel presente contributo – attraversando alcuni luoghi della filosofia ricœuriana – intendo delineare un *fil rouge* tra mito, memoria e impegno civile. Nella prima parte, intendo indagare la funzione del linguaggio e del simbolo, in quanto ben più che semplici mezzi di “comunicazione”, arrivando alla definizione del ruolo del mito, il quale, per Paul Ricoeur, consente una peculiare “interpretazione creatrice” dell’esperienza umana. Nella seconda parte, evidenziando il concetto di identità narrativa, mediata dalla temporalità, intendo evidenziare il ruolo della memoria come capacità di un ricordo al crocevia tra la memoria in senso stretto, rivolta al passato, e l’immaginazione rivolta verso l’irreale, in quanto immaginazione non meramente riproduttiva o mimetica, bensì “produttiva”.

L’obiettivo è evidenziare come l’impegno etico, per essere autentico, debba attingere alle risorse della interpretazione creatrice e della memoria collettiva, al fine di superare la crisi e lo svuotamento del fondamento del reale nell’epoca contemporanea. La persona, infatti, sperimentando il sentimento dell’intollerabile, può affidarsi al discernimento significativo e memoriale della struttura dei valori inalienabili e costitutivi, delineandoli concretamente e fattualmente nel momento storico.

1. *Linguaggio, simbolo e mito*

Ricoeur, nella *Parte quarta* de *Le Conflit des interpretations*, dedicata a *La Symbolique du mal interprétée*, affronta il tema del male, nel quale il pensiero si dispiega sia come riflessione che come speculazione: il problema del male, e in particolare il problema della volontà malvagia, è lo strumento in grazia del quale prendere coscienza delle condizioni generali della comprensione del sé. Infatti, il male e con esso il tragico – che è inevitabilmente una conseguenza

sia del male fisico che di quello morale – hanno la funzione di «mettere in questione la sicurezza, la certezza di sé, la pretesa critica, addirittura, si potrebbe dire, la presunzione della coscienza morale che si è caricata di tutto il peso del male»¹. Ricoeur, infatti, propone una “rinnovata” filosofia del *Cogito*, incentrata su una sua esperienza integrale giacché «la riconquista del *Cogito* deve essere totale, perciò è all’interno dello stesso *Cogito* che dobbiamo ritrovare il *corpo* e l’involontario che esso nutre. L’esperienza integrale del *Cogito* include l’*io desidero*, l’*io posso*, l’*io vivo* e, in generale, l’*esistenza come corpo*»². In questa prospettiva, Ricoeur rivaluta del soggetto – definito come *homo capax* – le capacità di agire, di parlare, di narrare e di comprendere se stessi tramite la “via mediata” della decifrazione dei dati della sua vita e delle opere che sono testimonianza dello sforzo di esistere e del desiderio di essere³.

Questa comprensione del sé attraversa anche – e direi soprattutto – la problematica dell’intersoggettività e con essa la questione della comunicazione: esse si trovano coinvolte e messe in discussione nel fenomeno dell’interlocuzione, giacché tutte le relazioni interpersonali sono interconnesse a un sistema linguistico, nella totalità delle sue manifestazioni e all’interno di una comunità data, così come l’uomo parlante, se non è l’equivalente dell’uomo nella sua totalità, ne esprime la condizione primaria⁴.

La dimensione intersoggettiva dell’interlocuzione e l’ambizione referenziale connaturata al linguaggio permettono, a parere del filosofo francese, di considerare il linguaggio come l’organo essenziale di ogni mediazione conoscitiva tra il soggetto parlante e la realtà oggettiva: «il linguaggio è mediazione. È il *medium*, l’“ambiente” nel quale e per il quale il soggetto si pone e il mondo si mostra»⁵. Al contempo, esso è “*le lieu d’intersection*” di tre problematiche: la mediazione della sfera oggettiva dei segni alla quale risponde la presa di coscienza del *Cogito* “*blessé*”; il riconoscimento dell’altro implicato nell’interlocuzione; la problematica del rapporto al mondo e all’Essere implicato nella prospettiva referenziale del discorso⁶. Pertanto, la fenomenologia del linguaggio ricoeuriano ha molteplici risonanze ontologiche, ossia vi è una stretta relazione tra ontologia del soggetto e linguaggio: quest’ultimo ritrova

¹ P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, p. 325.

² P. Ricoeur, *Filosofia della volontà I*, p. 13, corsivo mio.

³ Cfr. P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, p. 31; M. Foessel, O. Mongin, *Paul Ricoeur, de l’homme coupable à l’homme capable*.

⁴ Cfr. P. Ricoeur, *La persona*, p. 48.

⁵ Cfr. T. Valentini, *Paul Ricoeur. Il linguaggio metaforico come espressione di libertà creativa*, pp. 320-322.

⁶ Cfr. P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, pp. 40-41.

la sua originaria appartenenza all'esserci della soggettività concreta – che appare «in un mondo dove si è già parlato prima di noi»⁷ – e diviene esso stesso segno vivo di un'interiorità creativa.

Questa prospettiva permette di aprire alla questione del simbolo, poiché non c'è simbolica prima del linguaggio, in quanto il desiderio e l'immaginario accedono all'espressione per mezzo di questo, sebbene la potenza del simbolo sia radicata più a fondo. Ricoeur si chiede come pensare a partire dal simbolo, senza cadere nell'allegoria o nell'eccessivo razionalismo e come trarre dal simbolo un senso che metta in movimento il pensiero:

come si può pensare a partire dal simbolo, senza da una parte ritornare alla vecchia interpretazione allegorizzante, e dall'altra cadere nella trappola della gnosi? Come trarre dal simbolo un senso che metta in movimento il pensiero, senza supporre un senso già posto, nascosto, dissimulato, velato e senza finire nello pseudosapere di una mitologia dogmatica? [...] Come tenere insieme l'immediatezza del simbolo e la mediazione del pensiero?⁸

Ricoeur definisce il simbolo come “ciò che dà a pensare”, ossia, in primo luogo, il “simbolo dà”, in quanto non è l'io a porre il senso, ma è il simbolo stesso a offrirlo; ciò che questo offre è “da pensare”, cioè offre di che pensare. In tal senso, il simbolo è inteso come cifra fondamentale dell'interpretazione, nella ampiezza delle forme in cui può esprimersi, ma che l'essere umano coglie anzitutto in tre luoghi differenti: mitico, onirico e poetico. In tutti questi luoghi, le interpretazioni si sovrappongono le une sulle altre. Infatti, il simbolo – mostrando una eccedenza di senso e dicendo più di quanto la cosa iniziale designata pare indicare – è così definito:

*Chiamo simbolo qualsiasi struttura di significato in cui un significato diretto, primario, letterale, designa anche un altro significato indiretto, secondario, figurato, che può essere compreso solo attraverso il primo. Questa circoscrizione delle espressioni a doppio senso costituisce propriamente il campo ermeneutico*⁹.

In tal modo, il concetto di interpretazione riceve una peculiarità e una estensione significativa, pari a quella del simbolo, tanto che i due concetti sono correlativi, poiché c'è interpretazione dove vi è un senso molteplice e, insieme, la pluralità dei sensi è resa manifesta dalla interpretazione. Pertanto, la peculiarità dell'interpretazione è quella di essere un “lavoro mentale”, che

⁷ P. Ricoeur, *La persona*, p. 55. Cfr. A. Rigobello, *L'impegno ontologico. Prospettive attuali in Francia e riflessi nella filosofia italiana*, pp. 87 ss.; F. Brezzi, *Ricoeur. Interpretare la fede*, pp. 163 ss.

⁸ P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, p. 315. Cfr. J. Villwock, *Paul Ricoeur: Symbol und Existenz. Die Gewissenserfahrung als Sinnquelle des hermeneutischen Problems*, pp. 270-300.

⁹ P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, p. 26.

riesiede nel decifrare «il senso nascosto nel senso apparente, nel dispiegare i livelli di significazione impliciti nella significazione letterale»¹⁰, sebbene ogni interpretazione tenti di tradurre il simbolo in una “griglia” di lettura che gli è propria. La peculiarità del simbolo, invece, non è soltanto delineare un particolare tipo di pensiero alimentato da una quantità di informazioni, quanto, piuttosto, evocare un orizzonte continuo, il quale risulta centrale per pensare la condizione esistenziale e ontologica dell’essere umano. Esso si muove tra il genealogico e il finale. Da un lato, la condizione antropologica non si esaurisce nel recupero di una tradizione ancestrale, in un ritorno a un orizzonte perduto dell’immagine, o nella ripresa di un piano onirico che si perde nella notte, in quanto essa è una condizione costantemente aperta all’avvenire, alla possibilità di trasformazione, al futuro, all’utopia e all’alternativa. Dall’altro lato, la scelta operata da Ricoeur di una filosofia che attinge alle risorse del simbolo non significa una rinuncia alla razionalità del pensiero. Questo non deve abdicare, ma attingere a nuove sorgenti: deve entrare in comunione con il mito, con un pensare pre-razionale, giacché quest’ultimo ha la capacità di mettersi in contatto con l’essere, il sacro, e tutto ciò che sfugge alla pura speculazione.

Il mito, infatti, è espressione di un legame primordiale tra l’uomo e l’essere, e disvela ciò che con la pura razionalità non è possibile raggiungere e descrivere. Nella prospettiva di Ricoeur, esso simboleggia due possibilità. In primo luogo, rappresenta lo stadio primario e il livello iniziale per poter parlare di un passato arcaico e originario, che precede ogni discorso filosofico, sicché esso racconta non soltanto come le cose sono venute al mondo, ma anche come l’essere umano viva e sperimenti un’esperienza carica di dolore e di sofferenza. In secondo luogo, il mito rappresenta l’orizzonte genealogico che – analizzato nella simbolica di alcuni racconti sacri, come i miti di creazione, i miti tragici, il mito adamitico e i miti dell’anima esiliata – affonda le proprie radici nella memoria culturale di una libertà che è brutto arbitrio, poiché, a questo livello, «è rivelata nelle sue profondità come poter fare e poter essere; [...] una libertà capace dello scarto, della deviazione, del sovvertimento, della perdizione»¹¹. Tuttavia, la prospettiva che il mito stesso offre è una salvezza individuale e filosofica, collocata al di fuori della storia, in quanto deve investire un aspetto collettivo e globale, in un orizzonte che non si dà nel presente

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 316.

o nel passato, ma è orientata verso il futuro, riposta nel riconoscimento di un avvenire per l'umanità¹².

Ora – sebbene l'espressione narrativa di un evento fondatore assolve una funzione basilare per l'identità di ogni comunità umana, raccontandone l'origine – la liberazione dal male non può assumere esclusivamente la forma di un grande racconto; al contrario, la salvezza è una polifonia di modi e generi, perché non esiste una via razionale per denunciare e comprendere la sofferenza. Al contempo, l'indagine scientifica non farà che rilanciare l'importanza del mito, mentre il *mythos* promuoverà sempre una nuova fase del *logos*. Per tenere insieme i due nodi, a parere di Ricoeur, è necessario intraprendere la via per una “interpretazione creatrice”, che rispetti l'enigma originale dei simboli e si lasci istruire da esso, e, insieme, promuova e formi il senso nella responsabilità di un pensiero autonomo, il quale assuma la risposta nella ricerca collettiva di intellegibilità dal lato di una storia sensata, piuttosto che in una logica esclusiva dell'essere. Ricoeur chiede:

il movimento dalla caduta alla redenzione, movimento pieno di senso, non è infatti esclusivo di una “logica”, sia essa non-dialettica, sia essa dialettica? Ma è allora possibile concepire una storia sensata, in cui la contingenza del male e l'iniziativa della conversione siano considerate e inglobate? Ed è possibile infine concepire un *divenire dell'essere* in cui la tragicità del male – di questo male sempre già posto – sia insieme riconosciuta e sorpassata?¹³

Ricoeur intravede una direzione possibile per la mediazione, quella del *logos* da cui procede il movimento a ritroso del vero e dove dalla meraviglia può nascere una necessaria intelligenza della speranza, in grado di divenire il più alto simbolo razionale. Il filosofo francese chiude *Le Conflit des interprétations* sottolineando la necessità di un nuovo compito:

Riprendere con nuova lena il compito assunto nel secolo scorso da Hegel, cioè quello di una filosofia dialettica capace di assumere la diversità dei primi piani di esperienza e di realtà in una unità sistematica. [...] L'inconscio deve essere iscritto in altro luogo rispetto alle categorie della filosofia riflessiva e [...] la speranza è destinata ad aprire ciò che il sistema tenderebbe a chiudere¹⁴.

La riflessione, dunque, non è auto-trasparenza né intuizione, ma è interpretazione, poiché non è possibile comprendere l'atto di esistere se non nei segni sparsi nel mondo, segni che sono spesso opachi, contingenti e ambigui.

¹² Cfr. E. Curcio, *Dal male verso la salvezza. Paul Ricoeur e le dialettiche dei miti dell'anima esiliata*.

¹³ P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, p. 329.

¹⁴ Ivi, p. 512.

In tal senso, il filosofo francese si pone contro la falsa coscienza, andando dalla semplice coscienza di sé alla conoscenza di sé, la quale dipende da una radice assoluta di esistenza e di significazione, da un *eschaton*, da una “ultimità” verso la quale puntano le figure dello spirito. L’ermeneutica assume così un ruolo fondamentale, essendo in relazione di reciprocità col *cogito*: «il linguaggio colla pluralità dei suoi sensi, e la molteplicità delle ermeneutiche fa appello alla riflessione, ma la riflessione, a sua volta, nella indigenza del vuoto “io penso” e nella tensione verso una riappropriazione del proprio atto di esistere, si rivolge alla interpretazione, aprendosi all’universo dei segni e delle culture nel quale il nostro linguaggio si radica»¹⁵. Permettendomi una analogia con Marek Siemek, vediamo che – rapportandosi a narrazioni personali e interpersonali autentiche – la virtù del lettore consiste nel tenersi lontano da categorie e metastrutture epistemologiche generiche, così da concentrarsi sulla realtà narrativa e aprire uno spazio per un nuovo significato.

Tuttavia, l’ermeneutica – che deve essere anche esercizio di sospetto, e, insieme, meditazione del senso – è caratterizzata da una inevitabile tensione fra stili interpretativi differenti; la conflittualità riflette la tensione del soggetto stesso che è inquieto e duale, deve perdersi per poi trovarsi, uscire da sé, quando invece è sempre tentato di chiudersi e di proclamarsi autosufficiente, riconoscersi come finito quando invece tende all’infinito. Pertanto, è necessaria una riappropriazione riflessiva che punti alla genesi del soggetto, alla radice delle sue possibilità, e, insieme, sappia comprendere la costitutiva spinta a uscire fuori da sé. In altri termini, la problematica della riflessione deve superarsi in una problematica dell’esistenza: tale superamento è possibile in grazia della interpretazione e delle interpretazioni molteplici, le quali devono convergere verso una riflessione ermeneutica – istruita dalle figure simboliche e in grado di comprendere che le differenti modalità dell’esistenza appartengono a una problematica unica – capace di includere una archeologia, una teleologia e una escatologia. Pertanto, l’esistenza di cui può parlare una filosofia ermeneutica resta sempre un’esistenza interpretata ed è proprio nel lavoro dell’interpretazione che essa scopre le modalità molteplici della dipendenza del sé: in particolare dal desiderio, “percepito” in una *archeologia* del soggetto; dallo spirito “percepito” nella sua *teleologia*; dal sacro “percepito” nella sua *escatologia*.

Ora, sviluppando queste forme, la riflessione si annulla come tale per

¹⁵ D. Jervolino, *Il cogito e l’ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, p. 11.

divenire *ontologia*¹⁶, una ontologia niente affatto trionfante, ma, piuttosto, “militante e spezzata”, in quanto essa si pone come «il discorso problematico della nostra inserzione nell’essere, una ermeneutica dell’esistenza o della vita, inseparabile dai segni e dalle opere nei quali l’esistenza o la vita si esprimono e si riflettono»¹⁷. Proponendo un’altra analogia con Siemek: la via fenomenologica ed ermeneutica conduce alla conoscenza di un altro essere umano, richiedendo «descrizioni realistiche [e microstoriche] dei fenomeni nella loro concretezza storica»¹⁸, lontano dai discorsi speculativi che – come scrive Ricoeur – conducono alla «storia che si fa sistema» e alla «riduzione dell’Altro all’Identico»¹⁹.

2. Immaginazione, identità narrativa e memoria

L’ermeneutica del sé di Ricoeur elabora una concezione dell’identità come unione di *etero* e *auto*-determinazione: da una parte, l’identità, per divenire tale, implica il riconoscimento dell’alterità nei vari volti-segni in cui essa si manifesta; d’altra parte, l’agire è un modo d’essere fondamentale dell’uomo, per cui l’io si identifica mediante gli atti che egli stesso pone nel mondo. Infatti, Ricoeur si interroga sullo statuto ontologico del soggetto, partendo dalle sue capacità, dai suoi poteri, quali «poter parlare, poter agire, poter raccontare, poter essere imputato dei propri atti a titolo di loro vero autore», e non da ultimo il «potere di fare memoria come uno dei poteri»²⁰.

A tal fine, Ricoeur elabora l’idea di un io come “termine viaggiante”: «“io” è un termine viaggiante [*terme voyageur*], una posizione rispetto alla quale molteplici enunciati virtuali sono sostituibili l’uno all’altro [...] Non è più l’aspetto *sostituibile* del termine viaggiante, dello *shifter*, che viene sottolineato ma, al contrario, la *fissazione* che la presa di parola opera [...] designa ogni volta soltanto una persona ad esclusione di ogni altra, quella che parla qui e ora»²¹. Insieme, l’io è designato anche come “temporalità in azione”, poiché

¹⁶ Cfr. P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, pp. 34-37 e cfr. M-A. Vallée, *Quelle sorte d’être est le soi? Les implications ontologiques d’une herméneutique du soi*, pp. 34-44.

¹⁷ D. Jervolino, *Introduzione a Ricoeur*, p. 12 e cfr. ivi anche p. 11.

¹⁸ M. Siemek, *Dialog i mit dialogu*, in *Prawdy szukamy obaj. Z korespondencji między Goethem i Schillerem*, p. 379. Cfr. E. Nowak, *Il “principio dialogico” nell’eredità di Marek Siemek*, p. 45.

¹⁹ P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento*, p. 180.

²⁰ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, p. 494.

²¹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, p. 129.

l'identità personale «non può precisamente articolarsi se non nella dimensione temporale dell'esistenza umana»²². Questa dimensione permette una riflessione particolare sui cambiamenti che riguardano un soggetto in grado di designare se stesso significando il mondo.

Ora, la riconfigurazione dell'esperienza temporale è strettamente connessa all'immaginazione presente nel racconto: nella narrazione, la capacità di innovazione semantica è dovuta all'immaginazione produttiva, la quale crea nuovi schematismi narrativi, nuovi intrecci e congruenze nella connessione degli accadimenti. In particolare, i racconti di finzione – neutralizzando il tempo oggettivo e storico – sono aperti a “variazioni immaginative”, combinando nell'intrigo narrativo aspetti cosmologici e fenomenologici inerenti alla costitutiva temporalità dell'uomo. I racconti sono vere e proprie “esperienze del pensiero”, dove la trama narrativa è generata dall'immaginazione e dalle sue possibili soluzioni per gli enigmi della temporalità²³. A parere di Ricoeur, se la metafora permette una “ridescrizione della realtà”, il racconto permette una “rifigurazione narrativa”, ossia una riorganizzazione dell'esperienza temporale umana: esso è, infatti, un procedimento di ridescrizione, nel quale la forza euristica deriva dalla struttura narrativa e nel quale la descrizione ha come referente l'azione stessa. In tal modo, il racconto, storico o di finzione, è un'articolazione dell'esperienza umana nel tempo; il tempo narrativo viene portato al livello del linguaggio. Il filosofo francese – riprendendo le nozioni aristoteliche di *mythos* e *mimesis* – evidenzia che il *mythos*, come intreccio narrativo, è *mimesis práxeos*, ossia è “imitazione creatrice dell'azione umana”, che ha la triplice funzione di pre-figurare, configurare e rifigurare l'azione: in tal senso, Ricoeur apre una via all'ontologia e all'etica a partire dalla capacità narrativa quale “riconfigurazione della realtà”, giacché il racconto non è solo una descrizione del reale, ma anche sua intima critica, attraverso la quale si esprime una ideale tensione etica e politica di rinnovamento²⁴.

Ricoeur, pertanto, individua nell'immaginazione la facoltà di garantire alle espressioni linguistiche la possibilità di innovarsi, di produrre nuove “donazioni di senso” alla realtà, inedite *Sinngebungen*. L'atto stesso della *Sinngebung* viene interpretato come un “dare senso alla realtà” tramite il linguaggio. Da

²² Ivi, p. 202.

²³ Cfr. P. Ricoeur, *Mimesis, referenza e rifigurazione in Tempo e racconto*, p. 195; T. Valentini, *Paul Ricoeur. Il linguaggio metaforico come espressione di libertà creativa*, p. 328; F. Righetti, *Il racconto di sé tra temporalità ed etica. Paul Ricoeur e la teoria della narrazione*, pp. 213-228.

²⁴ Cfr. T. Valentini, *Paul Ricoeur. Il linguaggio metaforico come espressione di libertà creativa*, pp. 328-329.

un lato, mediante il linguaggio e l'“interpretazione creatrice”, gli individui condividono significati e sensi, ma, al contempo, creano nuovi significati e sensi, aprendosi a nuove prospettive della realtà. Dall'altro lato, il linguaggio può essere considerato come “ridescrizione” della realtà in termini simbolici ed evocativi, in quanto si delinea una possibile “rifigurazione” del reale in ordine alla creatività del singolo, alle sue interiori istanze morali e ideali²⁵.

In virtù di questo, Ricoeur si propone di riflettere sulla teoria narrativa, al fine di evidenziare il «suo contributo alla costituzione del sé»²⁶. Infatti, con identità narrativa Ricoeur definisce «la coesione di una persona nella concatenazione di una vita umana»²⁷. La persona designa se stessa come l'unità narrativa di una vita, la quale riflette la dialettica di coesione e dispersione esibita dall'intreccio. Inoltre, «ogni storia di vita, lungi dall'essere chiusa in se stessa, si trova involupata in tutte le storie di vita con le quali ognuno è mischiato»²⁸. Vivendo in una trama di rapporti intersoggettivi anteriori al suo stesso *exsistere*, la persona è erede di parole e di senso, di norme e di testimonianze, tanto da poter affermare che la vita di un io è un segmento della storia di altre vite umane: Ricoeur definisce questa condizione come “*enchevêtrement des histoires*”, termine che attinge dall'opera di Wilhelm Schapp, *Empêtré dans des histoires*²⁹. Ora, questo elemento di alterità con cui l'identità narrativa si confronta è legato al ruolo della finzione nella costituzione dell'identità stessa: si può riconoscere se stessi attraverso le storie fittizie di personaggi storici, personaggi leggendari o romanzeschi. In questo senso, la finzione è un vasto campo sperimentale per il lavoro infinito di identificazione.

Come Ricoeur scrive in *Soi-même comme un autre*, «avendola, così, situata in questo intervallo, non saremo stupiti di vedere l'identità narrativa oscillare fra due limiti, un limite inferiore, in cui la permanenza nel tempo esprime la confusione dell'*idem* e dell'*ipse*, e un limite superiore, in cui l'*ipse* pone la questione della sua identità senza il soccorso e l'appoggio dell'*idem*»³⁰. L'identità personale, difatti, si articola e si forma nella dimensione temporale dell'esistenza umana, delineandosi attraverso una dialettica tra *idem* e *ipse*: il primo è inteso come identità statica e permanenza nel tempo, cioè rappre-

²⁵ Cfr. P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare*, p. 33. Per un approfondimento cfr. P. Ricoeur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione. Per una teoria generale dell'immaginazione*, p. 210.

²⁶ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, p. 202.

²⁷ P. Ricoeur, *La persona*, p. 68.

²⁸ Ivi, p. 69.

²⁹ Cfr. W. Schapp, *Empêtré dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*.

³⁰ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, p. 214.

senta la continuità dell'identità, ma contemporaneamente viene a costituire il divenire dell'*ipse*, come identità precaria, in continua trasformazione, sicché la persona si fa questione a se stessa; il suo stesso definirsi dipende, infatti, dal modo di scegliersi e di impegnarsi. L'*ipse* è inteso come un se stesso, che si costituisce attraverso un *fil rouge* che unisce la pluralità delle esperienze e, in tal modo, si delinea una polarità tra il preservare del carattere e il mantenersi nella promessa. In questo orizzonte, la memoria sembra rimandare alla medesimattezza, ossia si caratterizza come capacità del ricordo, per cui si aggiunge alle altre capacità, essendo al crocevia tra l'immaginazione rivolta verso l'irreale e la memoria propriamente detta, rivolta al passato; la promessa, invece rimanda all'ipseità. In entrambe si intrecciano le problematiche legate alla storia, all'oblio e al tradimento.

In questo contesto emerge come l'interiorità abbia una certa temporalità: ci può essere una condivisione di ricordi di una storia comune tra una memoria essenzialmente propria e memorie di altri, sia nel contesto interpersonale e intersoggettivo che nel contesto strettamente pubblico; anzi per Ricoeur non bisogna entrare «nel campo della storia con la sola ipotesi della polarità tra memoria individuale e memoria collettiva, bensì con quella di una triplice attribuzione della memoria: a sé, ai più vicini, agli altri»³¹. La presenza dell'altro, che può essere inteso come soggetto di "testimonianza", è fondante, poiché la memoria inizia solo partendo da essa: la memoria è in primo luogo relazionale, collettiva, sociale, comunitaria. Diviene qui nuovamente decisivo il "linguaggio dell'altro": scrittura, racconto in qualunque sua espressione – dal testo scritto ai luoghi della memoria che restano, come le iscrizioni e i monumenti, alle narrazioni comunitarie –, letteratura. La memoria individuale e la memoria collettiva possono essere completate da un piano intermedio di scambio con lo spazio pubblico e da un piano intermedio legato alla scrittura. Da quanto detto, la memoria è in primo luogo assicurare che «qualcosa è accaduta prima che noi ne producessimo il ricordo [...] il referente ultimo della memoria resta il passato, qualunque cosa possa significare la passività [*passéité*] del passato»³². Da un lato, è possibile un oblio o una distorsione degli eventi, poiché la memoria, che si delinea come una "rievocazione", può anche essere conflittuale nel momento in cui vi è divergenza rispetto agli eventi, i quali, per forza di cose, sono dinamici e fuggevoli; dall'altro lato, la capacità di

³¹ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 187.

³² Ivi, p. 17 e cfr. ivi, p. 32.

mantenere e rielaborare il ricordo del passato consente un incontro, una mediazione o una negoziazione, permettendo di affrontare alcune delle importanti sfide ermeneutiche ed etiche che interpellano il mondo contemporaneo, sebbene «negli archivi della memoria collettiva, sono immagazzinate ferite reali e simboliche»³³. Tuttavia, l'intreccio dei racconti consente nuove possibilità di interpretazione e di ridefinizione di alcuni aspetti della propria identità, dando luogo a un atteggiamento di autocritica e di reciproca collaborazione: «scambiare memorie rappresenta la più felice realizzazione del fare memoria: il ricordo del passato viene mantenuto in vita, anche se riconsiderato secondo nuove costellazioni di senso e rivisitato in una prospettiva futura»³⁴. Per questo: «un nuovo *ethos* nasce dalla comprensione applicata all'intrecciarsi, gli uni negli altri, dei racconti nuovi che strutturano e rappresentano questo incrociarsi delle memorie. È un vero e proprio compito, un lavoro, nel quale si potrebbe individuare l'*Anerkennung* dell'idealismo tedesco, il "riconoscimento" visto nella sua dimensione narrativa»³⁵.

Pertanto, la memoria non è soltanto riconoscimento di una cosa passata, ma anche riconoscimento di se stessi: «questo legame tra la memoria e il sé ha potuto essere considerato come il *criterio per eccellenza dell'identità personale* estesa a sua volta a tutte le forme dell'identità comunitaria»³⁶. Infatti, i membri di una comunità si riconoscono nella somiglianza dell'umanità, rafforzati dall'interdipendenza e dalla fiducia nella parola altrui, sicché «lo scambio reciproco consolida il sentimento di esistere in mezzo ad altri uomini – *inter homines esse* – come ama dire Hannah Arendt»³⁷.

Insieme, la memoria e la narrazione del passato non possono essere separati dal futuro, dato che l'atto di fare memoria apre spazi di possibilità, diventa progetto verso il futuro. Se il passato è «un cimitero di promesse non mantenute»³⁸, lo scambio di memorie riapre lo spazio della temporalità, evocando un futuro inadempito, liberando il «carico di speranza»³⁹. In tal senso,

³³ Ivi, p. 118 e cfr. E. Simonotti, *Fare memoria, scambiare memorie. Dal ricordo al perdono in Paul Ricoeur*, pp. 124-126.

³⁴ E. Simonotti, *Fare memoria, scambiare memorie*, p. 128.

³⁵ P. Ricoeur, *Quale nuovo ethos per l'Europa? Traduzione, scambio delle memorie, perdono*, p. 82. Cfr. J. L. Amalric, *Affirmation originaire, attestation, reconnaissance. Le cheminement de l'anthropologie philosophique ricoeurienne*, pp. 12-34.

³⁶ P. Ricoeur, *Il mio cammino filosofico*, p. 142, corsivo mio.

³⁷ P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, p. 233.

³⁸ P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, p. 95.

³⁹ P. Ricoeur, *Quale nuovo ethos per l'Europa? Traduzione, scambio delle memorie, perdono*, p. 85.

sembra lecito dire che per Ricoeur è possibile fare “memoria del futuro” e “per il futuro”, ossia ricordare ciò che gli uomini del passato desideravano per il tempo avvenire, poiché le diverse narrazioni culturali non ripetono i medesimi ricordi traumatici, ma aprono spazi di speranza, di rinnovamento e talvolta anche di possibile riconciliazione, sicché ridare vita a questo può assumere una reale funzione terapeutica⁴⁰.

È precisamente in questo orizzonte, che il soggetto può essere realmente – come accennavamo – “temporalità in azione” e, attraverso questa stessa temporalità, dispiegare la propria identità *in fieri*.

Tuttavia:

L'identità narrativa si tiene nello spazio intermedio; narrativizzando il carattere, il racconto rende ad esso la sua movenza, abolita nelle disposizioni acquisite, nelle identificazioni-con sedimentate. Narrativizzando la prospettiva della vera vita, il racconto offre ad essa i tratti noti di personaggi amati o rispettati. L'identità narrativa fa tenere insieme le due estremità della catena: la permanenza nel tempo del carattere e quella del mantenersi⁴¹.

Ma il mantenersi è opposto a perpetuazione del medesimo:

il mantenersi per la persona è la tale maniera di comportarsi grazie alla quale l'altro può *contare* su di lei. Poiché qualcuno conta su di me, io sono in grado di *render conto* delle mie azioni davanti ad un altro. Il termine responsabilità raccoglie le due significazioni: contare su...essere in grado di render conto di... Essa le raccoglie, aggiungendovi l'idea di *una risposta* alla questione: “Dove sei?”, posta dall'altro che mi reclama. Tale risposta è “Eccomi!”. Risposta che dice il mantenersi⁴².

La nuova temporalità introdotta tramite la speranza si può esprimere in due modi: in termini psicologici come una “passione per il possibile” e in termini etici come un’“etica del dovere”. Sembra necessario chiedersi come tenere insieme il carattere problematico dell'*ipse* sul piano narrativo e il suo carattere assertivo sul piano dell'impegno morale, ossia come fa un io, versatile sul piano narrativo, a far sì che l'altro conti su di lui. Questo scarto diventa la “faglia segreta” nel cuore stesso dell'impegno: è «necessario che l'irruzione dell'altro, spezzando la chiusura del medesimo, incontri la complicità di questo movimento di eclissi attraverso cui il sé si rende disponibile all'altro da sé»⁴³.

⁴⁰ Cfr. E. Simonotti, *Fare memoria, scambiare memorie*, pp. 130-131.

⁴¹ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, p. 260.

⁴² Ivi, p. 259. Cfr. E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, p. 180.

⁴³ P. Ricoeur, *Sé come un altro*, p. 262.

3. Impegno etico tra interpretazione creatrice e memoria collettiva

Lo scenario che è emerso è una tensione verso il futuro: mito e memoria invitano a farsi carico del passato, a comprendere come la persona non si possa costituire nel presente senza considerare un presente “pieno” di passato, ma soprattutto invitano all’impegno nel presente in vista di un irrealizzabile da realizzare, se si è in grado di prefigurare e progettare in comune ciò che deve e può essere, in grazia di una interpretazione creatrice e di una memoria collettiva. Ciò è possibile, a parere di Ricoeur, se si coglie la domanda originaria dell’etica, risalendo dalla morale dell’obbligazione verso un’etica del desiderio d’essere e dello sforzo per esistere e riconducendo la soggettività alla propria essenza. La linea di ricerca ricoeuriana indaga il soggetto a partire da una diversa prospettiva, andando al di là di un mero umanismo soggettivo ed egocentrico.

Ora, però, «la “crisi” dell’ipseità non dovrebbe avere come effetto quello di sostituire l’odio di sé alla stima di sé»⁴⁴. Ricoeur delinea una peculiare nozione di crisi, differente dalla “crisi” del pensiero, che chiamiamo occidentale, permeato dalla sfiducia contemporanea nei confronti dell’io. Per il filosofo, la crisi è il primo momento costitutivo della persona, la quale è «quella entità per la quale la nozione di *crisi* è il segno di riferimento essenziale della sua situazione»⁴⁵. Pertanto, essa non riesce a discernere qual è il proprio posto nell’universo, ossia la persona è *déplacée*: «non so più quale *gerarchia stabile* di valori può guidare le mie preferenze; il cielo delle stesse fisse si offusca»⁴⁶. In questo tipo di crisi si sperimenta il limite della tolleranza e, conseguentemente, il sentimento dell’intollerabile, attraverso cui si insinua il discernimento significativo e memoriale della struttura dei valori del momento storico. Di qui, la categoria dell’impegno – direi etico – che indica l’impossibilità per la persona di discernere un ordine di valori in grado di sollecitarlo all’azione, una gerarchia del preferibile, senza identificarsi in una causa che trascenda il singolo: «qui si scopre un rapporto circolare tra la storicità dell’impegno e l’attività gerarchizzante, rivelante il carattere di debito dell’impegno stesso»⁴⁷. Questo rapporto circolare costituisce la convinzione, giacché l’io deve operare una scelta, rispetto a ciò che lo costituisce debitore: essa è «la risposta alla crisi: il mio posto mi è assegnato, la gerarchizzazione delle preferenze mi obbliga,

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ P. Ricoeur, *La persona*, p. 28.

⁴⁶ *Ivi*, p. 29.

⁴⁷ *Ivi*, p. 31.

l'intollerabile mi trasforma – da vile o da spettatore disinteressato – in uomo di convinzioni che scopre creando e crea scoprendo»⁴⁸.

A questi due criteri, si aggiungono due corollari fondamentali e imprescindibili.

Il primo corollario è la fedeltà nel tempo a una causa superiore, in quanto l'impegno è una virtù della durata, intesa come fedeltà alla direzione scelta: «l'intimità, l'interiorità, riacquistano senso nella misura in cui le implicazioni spirituali sono unite alla capacità di sospensione, di ritiro, di silenzio, attraverso cui faccio il bilancio della fedeltà che mi compaginano [rassemblement] e conferiscono, come per sovrappiù, una identità»⁴⁹. Il secondo corollario è l'accoglimento dell'alterità e della differenza nell'identità della persona: questo corollario è desunto dal rapporto di fondo tra crisi e impegno, giacché senza di esso, l'impegno sarebbe il riflesso di un egocentrismo. In virtù di questo, il raccogliersi della durata nella interiorità e il riconoscimento della differenza richiedono l'orizzonte di una visione storica globale, poiché non ha alcun significato avere un impegno per un ordine astratto di valori, bensì, per essere tale, deve essere pensato come un compito comune a tutti gli uomini, «il che implica una formidabile scommessa. La scommessa che il meglio di tutte le differenze converga. La scommessa che i successi del bene si accumulino»⁵⁰.

In questa prospettiva, in primo luogo, il mito propone una narrazione salvifica che unisce la collettività, mentre la memoria assume la duplice forma di dovere contro il rischio di oblio della storia e di mutuo riconoscimento delle identità, sia personali che comunitarie. In secondo luogo, Ricoeur intende attuare un lavoro riflessivo avente lo scopo di cogliere la domanda originaria dell'etica: non è puramente o solamente morale, ma, includendo la riflessione, è l'intero processo attraverso il quale l'uomo passa dalla schiavitù alla beatitudine e alla libertà. Tale processo non è regolato da un principio di obbligazione, ma dallo sviluppo dello sforzo per esistere, del *conatus*, che pone il soggetto *in fieri* nell'esistenza in quanto modo finito di essere, attraverso un processo di risalita dalla morale dell'obbligazione a un'etica del desiderio d'essere⁵¹. La filosofia ricoeuriana «riflette su quest'atto d'esistere che noi dispieghiamo nello sforzo e nel desiderio. [...] La riflessione deve diventare allora

⁴⁸ Ivi, pp. 31-32.

⁴⁹ Ivi, pp. 32-33.

⁵⁰ Ivi, p. 34.

⁵¹ Cfr. D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, p. 56.

interpretazione [...], deve includere i risultati dei metodi e dei presupposti di tutte le scienze che tentano di decifrare e di interpretare i segni dell'uomo»⁵².

In particolare, l'etica nasce dal dialogo e dalla saggezza pratica, in quanto la morale può essere pratica solo se è connessa alle situazioni specifiche dei rapporti tra esseri umani, anche se, intrinsecamente, le è costitutivo l'elemento di universalità. Ricoeur prospetta un percorso etico che, muovendo dalle percezioni e dalle convinzioni intime della persona, sappia e possa ritrovare in norme di valore universale un comune denominatore di validità morale per tutta l'umanità⁵³. In tal senso è fondamentale non subire la fascinazione della crisi contemporanea, che la renderebbe pensiero della crisi e nichilismo imperfetto; piuttosto, nell'orizzonte della persona «la sola cosa importante è discernere con tono giusto l'intollerabile dell'oggi e riconoscere il mio debito rispetto alle cause più importanti di me stesso, che mi requisiscono»⁵⁴.

A dimostrazione di quanto fin qui detto, Ricoeur, in una intervista a Peter Kemp nel 1981, afferma che il suo unico problema, da quando ha iniziato a riflettere, è proprio la creatività:

Io ho affrontato sul piano della psicologia individuale nei miei primi lavori sulla volontà, poi sul piano culturale con lo studio dei simbolismi. Le mie ricerche attuali sul racconto mi collocano nel cuore di questa creatività sociale, culturale, poiché raccontare [...] è l'atto più permanente della società. Raccontando se stesse, le culture si creano. Di conseguenza io sono ricondotto al cuore del problema della creatività sul piano collettivo, comunitario⁵⁵.

Pertanto, «il *cogito* deve [...] ritrovarsi come “io sono”, nella sua tensionalità “etica”, istruita dal potere rivelativo e poetico della parola, per riconoscersi come “temporalità” storica, come soggettività plurale e creativa»⁵⁶. Anche la produzione di metafore, andando al di là di un uso meramente ordinario e oggettivistico del linguaggio, garantisce la salvaguardia delle *différences* costitutive della realtà, dei differenti piani prospettici in cui si articola la dinamicità del reale⁵⁷. Inoltre:

Noi non siamo immediatamente in possesso di noi stessi, ma sempre diseguali a noi stessi, poiché, secondo quanto dice *l'Esperienza interiore della libertà*, noi non produciamo l'atto

⁵² P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, pp. 344-345. Cfr. M. A. Villaverde, *Paul Ricoeur: Etica e interpretazione*, pp. 31-47.

⁵³ Cfr. G. Mollo, *Aspetti pedagogici del pensiero di Paul Ricoeur*, p. 73; A. Renzi, *Tra crisi ed ethos: la persona nella filosofia ricoeuriana*, pp. 136-137.

⁵⁴ P. Ricoeur, *La persona*, p. 36.

⁵⁵ P. Kemp (a cura di), *L'histoire comme récit et comme pratique. Entretien avec Paul Ricoeur*, p. 165. Cfr. anche Id., *Il fondamento dell'etica alla luce dell'etica del secolo di Ricoeur*.

⁵⁶ D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, p. 58.

⁵⁷ Cfr. T. Valentini, *Paul Ricoeur. Il linguaggio metaforico come espressione di libertà creativa*, p. 325.

totale che noi invece raccogliamo e proiettiamo nell'ideale di una scelta assoluta, dobbiamo continuamente appropriarci di quello che siamo, attraverso le molteplici espressioni del nostro desiderio d'essere⁵⁸.

Riprendendo Nabert, il filosofo francese considera che tutto il mondo sensibile e tutti gli esseri, con i quali la persona si interfaccia, appaiano come un testo da decifrare: per questo, la riflessione non è una intuizione di sé da parte dell'io, ma può e deve essere una ermeneutica. Fondamentale è la "portata" critica della relazione soggetto-oggetto, la quale sottende la negazione della priorità del *Cogito*, implicando ben più di un rifiuto della nozione dell'*ego* e del *Sé*: «la forza dell'ontologia [...] pone le fondamenta di ciò che chiamerò *una ermeneutica dell'io sono*», la quale procede dalla confutazione del *Cogito* concepito come semplice principio epistemologico, e insieme designa uno strato dell'essere che bisogna situare, per così dire, sotto il *Cogito*⁵⁹. Questa ermeneutica delinea una fenomenologia dell'*homo capax*, che costitutivamente è agente: come lo stesso filosofo ha sottolineato in più occasioni, l'*homme agissant* o l'*homme capable* possono essere considerati dei *fil rouge* continui che attraversano tutti i suoi lavori, rilevando, poi, la prossimità di questo motivo conduttore col tema fenomenologico dello *je peux*.

In particolare, a parere di Ricoeur, se si osserva maggiormente e più profondamente, si percepisce come il sistema delle distinzioni sul piano antropologico e fenomenologico, per quanto concerne l'azione, sia in relazione con il sistema della distinzione sul piano politico del potere, inteso qui non come *auctoritas*, ma come unione di simbolico e istituzionale. Azione e potere si definiscono reciprocamente: l'azione ha una intenzione politica; il potere è espressione pubblica dell'azione, declinando in maniera non distruttiva la sua energia creatrice. Tuttavia, questa sorta di "paradosso politico" – al quale potrebbe essere connesso un "lato demoniaco" del politico – deve essere ricondotto nella regione dell'ordine simbolico, in cui l'autorità può essere «inerente alla costituzione dell'autonomia in tutta l'ampiezza del suo regno politico, giuridico e morale»⁶⁰. In questo orizzonte la dimensione creatrice e memoriale può essere in linea con l'idea di saggezza pratica, «legata al giudizio morale in situazione e per la quale la convinzione è più decisiva della regola stessa.

⁵⁸ P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni*, pp. 236-237.

⁵⁹ Ivi, p. 239.

⁶⁰ P. Ricoeur, *Introduzione a Id., Il Giusto*. Vol. 2, p. 42. Cfr. P. Ricoeur, *Pouvoir et violence*, p. 27 e L. Alici, *La tradizione dell'autorità. Un confronto tra Paul Ricoeur e Hannah Arendt*, pp. 15-16.

Questa convinzione non è tuttavia arbitraria, nella misura in cui essa fa ricorso a risorse del senso etico»⁶¹.

Bibliografia

- L. Alici, *La tradizione dell'autorità. Un confronto tra Paul Ricoeur e Hannah Arendt*, in «Cosmopolis. Rivista di filosofia e teoria politica», V, 2, 2010.
- J. L. Amalric, *Affirmation originaire, attestation, reconnaissance. Le cheminement de l'anthropologie philosophique ricoeurienne*, in «Études Ricoeuriennes / Ricoeurian Studies», 2, 1, 2011, pp. 12-34.
- F. Brezzi, *Ricoeur. Interpretare la fede*, Padova, 1999.
- E. Curcio, *Dal male verso la salvezza. Paul Ricœur e le dialettiche dei miti dell'anima esiliata*, in «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia», 26, 2024.
- M. Foessel, O. Mongin (a cura di), *Paul Ricoeur, de l'homme coupable à l'homme capable*, Paris, 2005.
- D. Jervolino, *Il cogito e l'ermeneutica. La questione del soggetto in Ricoeur*, Napoli, 1993.
- D. Jervolino, *Introduzione a Ricoeur*, Brescia, 2003.
- P. Kemp (a cura di), *L'histoire comme récit et comme pratique. Entretien avec Paul Ricoeur*, in «Esprit», 54, 1981, pp. 155-165.
- P. Kemp, *Il fondamento dell'etica alla luce dell'etica del secolo di Ricoeur*, in *Paul Ricoeur in dialogo. Etica, giustizia, convinzione*, a cura di D. Iannotta, Cantalupa (To), 2008, pp. 83-94.
- E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, 1974.
- G. Mollo, *Aspetti pedagogici del pensiero di Paul Ricoeur*, in «Pedagogia e vita», 5, 6, 2009, pp. 67-82.
- E. Nowak, *Il "principio dialogico" nell'eredità di Marek Siemek*, in «Lessico di etica pubblica», 1, 2016, pp. 42-59.
- A. Renzi, *Tra crisi ed ethos: la persona nella filosofia ricoeuriana*, in *Crisi e Trasformazioni, Filosofie e processi storico sociali*, vol. II, a cura di A. Collacchi e L. Fiorespino, Roma, 2020, pp. 133-144.
- P. Ricoeur, *Filosofia della volontà I. Il volontario e l'involontario* (1950), a cura di M. Bonato, Genova, 1990.
- P. Ricoeur, *Il simbolo dà a pensare* (1959), a cura di I. Bertoletti, Brescia, 2002.
- P. Ricoeur, *Il Conflitto delle interpretazioni* (1969), a cura di R. Balzarotti, F. Botturi, G. Colombo, pref. di A. Rigobello, Milano, 2007.
- P. Ricoeur, *La persona* (1983), a cura di I. Bertoletti, Brescia, 2015.
- P. Ricoeur, *L'immaginazione nel discorso e nell'azione. Per una teoria generale dell'immaginazione* (1976), a cura di G. Grampa, in Id, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* (1986), Milano, 1994, pp. 205-227.

⁶¹ P. Ricoeur, *Etica e morale*, p. 47.

- P. Ricoeur, *Sé come un altro* (1990), a cura di D. Iannotta, Milano, 2011.
- P. Ricoeur, *Mimesis, référence et refiguration dans Temps et récit*, in «Études phénoménologiques», 6, 1990, pp. 29-40; *Mimesis, referenza e rfigurazione in Tempo e racconto*, in Id., *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, Milano, 1994, pp. 187-199.
- P. Ricoeur, *Pouvoir et violence*, in Id. *Lectures 1*, Paris, 1991.
- P. Ricoeur, *Quale nuovo ethos per l'Europa? Traduzione, scambio delle memorie, perdono*, in *La traduzione. Una sfida etica* (1992), a cura di I. Bertoletti, Brescia, 2001, pp. 75-92.
- P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Paris, 1995.
- P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato* (1996-1998), tr. it. di N. Salomon, Bologna, 2004.
- P. Ricoeur, *Etica e morale* (1975-2000), a cura di I. Bertoletti, Brescia, 2015.
- P. Ricoeur, *Introduzione a Id., Il Giusto. Vol. 2* (2001), a cura di D. Iannotta, Cantalupa (Torino), 2007, pp. 17-62.
- P. Ricoeur, *Il mio cammino filosofico. Lectio magistralis all'Università di Barcellona* (24 aprile 2001), in D. Jervolino, *Introduzione a Ricoeur*, Brescia, 2003, pp. 123-147.
- P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio* (2002), a cura di D. Iannotta, Milano, 2003.
- P. Ricoeur, *Percorsi del riconoscimento* (2004), a cura di F. Polidori, Milano, 2005.
- F. Righetti, *Il racconto di sé tra temporalità ed etica. Paul Ricoeur e la teoria della narrazione*, in «Lo Sguardo», 11, 1, 2013, pp. 213-228.
- A. Rigobello, *L'impegno ontologico. Prospettive attuali in Francia e riflessi nella filosofia italiana*, Roma, 1977.
- T. Valentini, *Paul Ricoeur. Il linguaggio metaforico come espressione di libertà creativa*, in «FormaMente. International Research Journal on Digital Future», 2, 2019, pp. 319-340.
- M-A. Vallée, *Quelle sorte d'être est le soi? Les implications ontologiques d'une herméneutique du soi*, in «Etudes Ricoeuriennes/Ricoeur Studies», 1, 1, 2010, pp. 34-44.
- M. A. Villaverde, *Paul Ricoeur: Etica e interpretazione*, tr. it. di M. T. Russo, in *Paul Ricoeur in dialogo. Etica, giustizia, convinzione*, a cura di D. Iannotta, Cantalupa (To), 2008, pp. 31-47.
- J. Villwock, *Paul Ricoeur: Symbol und Existenz. Die Gewissenserfahrung als Sinnquelle des hermeneutischen Problems*, in *Klassiker der Hermeneutik*, a cura di U. Nassen, Paderborn, 1982.
- W. Schapp, *Empêtré dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose* (1953), tr. fr. di J. Greisch, Paris, 1992.
- M. Siemek, *Dialog i mit dialogu*, in *Prawdy szukamy obaj. Z korespondencji między Goethem i Schillerem*, a cura di M. Siemek e J. Prokopiuk, Warszawa, 1974, pp. 375-390.
- E. Simonotti, *Fare memoria, scambiare memorie. Dal ricordo al perdono in Paul Ricoeur*, in «Prospettiva persona. Studi personalisti», 118, 2, 2022, pp. 123-137.

Moda e mito. Genesi di un problema estetico

Imma De Pascale

Nell'ambito della riflessione estetico-filosofica vi è un pregiudizio nei riguardi di un fenomeno *umano, troppo umano* dell'esistenza individuale e collettiva: la moda è stata considerata un *divertissement*, se così possiamo dire, per il suo carattere, solo in apparenza, effimero, sfuggevole e non degno dello sforzo utile a coglierne la forza pervasiva che la caratterizza. Tuttavia, gli ambienti aristocratici e mondani dal Medioevo alla fine del Settecento, prima dell'avvento del mondo borghese, sono stati per l'élite europea scena di coltura e di sperimentazione dell'arte d'apparire e del raffinamento del gusto¹. Con l'avvento della società borghese (post 1789 con la Rivoluzione francese) e in seguito con la società di massa (a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e poi sempre più nel Novecento), la moda è divenuta un fenomeno estetico dal carattere mimetico che ha coinvolto in maniera trasversale la società, coinvolgendo nel gioco delle apparenze quanti avevano necessità di definire la propria identità e affermare la propria presenza sulla nuova scena del mondo. La moda, anche la moda declinata nella sobrietà dell'abito maschile borghese, è stata dunque uno strumento di soggettivazione e di identificazione di classe in opposizione al modello aristocratico. Nell'espressione del gusto borghese, nella sua disposizione estetico-culturale, prende forma e si manifesta una distinzione peculiare tra l'estetico e l'economico che scaturisce dall'organizzazione di una forma di vita che prova a prendere le distanze dal mondo e dai suoi condizionamenti materiali: «Il potere economico è innanzitutto possibilità di tenere a distanza il bisogno economico»² ed è per questo, nota Bourdieu, che

¹ Su questo punto che non è oggetto dell'articolo, ma merita un approfondimento per la comprensione delle dinamiche che sottendono al fenomeno della moda quali la vestizione del potere e il prestigio sociale e di classe nel mondo aristocratico, si vedano: M. Mazzocut-Mis, *L'estetica del lusso nel Settecento francese*, in Ead., *Estetica del lusso*, pp. 3-62; B. Carnevali, *Le apparenze sociali*, pp. 127-142.

² P. Bourdieu, *La distinzione*, p. 51.

i piaceri gratuiti e disinteressati «che ne costituiscono la rarità distintiva»³ sono da preferire ai piaceri estetici legati alla materialità della condizione esistenziale dell'essere umano e al suo apparire, nei quali rientra l'ornamento, dunque la moda. Il potere economico si afferma allontanando lo sperpero che comporta l'effimero, il passeggero, per investire tempo e denaro nell'acquisizione di capitale culturale mediante la fruizione della produzione artistica dell'*art pour l'art* o del pensiero filosofico che si disinteressa alle questioni mondane:

è per questo che la borghesia, rinunciando a fare di tutta l'esistenza una parata, come faceva invece l'aristocrazia di corte, ha istituito la divisione tra ciò che si paga e ciò che è gratuito, tra l'interessato e il disinteressato, nella forma di quella contrapposizione, che secondo Weber ne costituisce un carattere peculiare, tra luogo di lavoro e residenza, tra giorni lavorativi e giorni festivi, tra l'esterno (maschile) e l'interno (femminile), tra gli affari e il sentimento, tra l'industria e l'arte, tra il mondo della necessità economica e il mondo della libertà artistica, sottratta, grazie al potere economico, a questa necessità⁴.

Questo orientamento del pensiero, che rispecchia sempre un certo ordine sociale dominante, si trova a proprio agio nella filosofia altrettanto borghese caratterizzata dalla distinzione tra spirituale e materiale. Pertanto, le riflessioni sulla moda, che hanno avuto luogo tra Ottocento e primo Novecento, sono state considerate generalmente opere minori, una distrazione del pensiero, un esercizio di "stile" che poco aveva da dire sull'essere umano e sul mondo. Anche se gli studi ad oggi contemporanei stanno provando a sottrarre il fenomeno della moda, e tutto ciò che attiene all'estetizzazione della vita quotidiana, al cono d'ombra in cui a torto è stato confinato dalla filosofia, sembra dura a morire la considerazione intellettualistica che distingue tra la serietà delle determinazioni concettuali che ineriscono agli "oggetti" d'arte dal valore contemplativo e la "superficialità" di una pratica espressiva i cui oggetti acquisiscono valore mediante l'uso che di questi se ne fa, e che genera una forma di mercificazione dell'esperienza estetica. Eugen Fink nella *Moda* (1969) mette in guardia da questi pregiudizi che incombono su chiunque si occupi di moda o ne sia consumatore:

Si dice, per esempio, che consista in una ostentazione del lusso, superfluo rispetto al necessario, all'utile, al piacevole o al gradevole, che l'abbigliamento umano venga degradato a vana raffinatezza, a dispendioso costume, che alimenti l'arroganza e offra occasioni per insensate manifestazioni di benessere, status sociale e sex appeal, che dal punto di vista economico è

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, pp. 51-52.

uno spreco di risorse e di lavoro al fine di produrre inezie, una mascherata per la quale siamo disposti a pagare un caro prezzo, ma che in fondo non valga nulla⁵.

Queste sono le considerazioni con cui viene comunemente messa in dubbio la dignità filosofica del fenomeno della moda e l'opportunità del suo ingresso nell'olimpico di quei fenomeni sociali dell'età moderna che invece meritano una cogenza dello sguardo. Il pregiudizio di cui soffre la moda e i suoi consumatori è ben radicato nell'opinione pubblica e nella maggioranza degli ambienti intellettuali, nutriti da una cultura che mette in opposizione anima e corpo, profondità e superficialità, realtà e apparenza, e che vede nell'attenzione rivolta all'esteriorità, all'immagine di sé, un'inconsapevolezza o una noncuranza dei valori estetico-culturali considerati più autentici: la bellezza interiore, che si accrescerebbe mediante la dignità del lavoro, così come attraverso una sensibilità per le belle arti, viene collocata in opposizione a un'esperienza estetica che si consuma nella pratica di sé dell'individuo nel contesto sociale della vita quotidiana. Sebbene, al gioco di apparenze sociali a cui tutti prendiamo parte, la moda si presenti come «fenomeno-chiave»⁶, essa è considerata ancora nella riflessione filosofica un fenomeno marginale, una forma di vanità fine a sé stessa, guardata con snobismo da quanti ritengono che il peso sociale della propria manifestazione esteriore sia innanzitutto un fatto più economico-culturale che d'apparenza simbolica. Fink riconosce invece alla moda «uno statuto filosofico speciale» proprio a partire da ciò che comunemente costituisce un'obiezione all'affermazione della sua dignità filosofica e non solo sociologica. La moda è «un prodotto dello svago e del gioco»⁷, ma un gioco a cui viene riconosciuta una certa serietà:

Il gioco, nella sua forma più essenziale, quella per cui non si limita a essere un'azione priva di scopo né un'attività arbitraria, ha il carattere della "presentazione". Un gruppo di giocatori si accorda sulle regole del gioco, ciascun individuo riceve un "ruolo" di cui farsi carico, conformemente al quale agisce nel contesto. I giocatori creano insieme un "mondo immaginario" [...]. Questo mondo è un'apparenza: apparenza, ma non errore⁸.

Il gioco della moda è quindi uno strumento estetico di manifestazione e di definizione dell'essere umano e in quanto tale attiene alla sua natura sociale, una natura razionale e relazionale che gli chiede di conferire una forma alla

⁵ E. Fink, *Moda*, p. 22.

⁶ Ivi, p. 96.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 72.

propria esistenza corporea, così come dimostra attraverso il mito edenico della caduta e la conseguente scoperta del corpo e della sessualità. Fink riprende dall'*Inizio congetturale della storia degli uomini* (1786) l'immagine della foglia di fico considerata da Kant, «il prodotto di una manifestazione della ragione»⁹, per dimostrare come l'artificio estetico inerisca alla coscienza di essere corpo, allo stesso modo di come il gioco inerisca alla ragione. Fink, a ragione, mostra uno «scetticismo nei confronti della concezione secondo cui l'essere umano, in quanto persona dotata di intelletto, “possiede” il corpo vivente come fosse un oggetto [...], poiché la verità della nostra esistenza corporea è mascherata e oscurata da questa visione»¹⁰. Ridando centralità al corpo, Fink prova a restituire alla moda la dignità dei fenomeni estetici tipicamente umani, e solo in apparenza dettati dall'irrazionalità, nei quali rientra la questione dell'abito che copre il corpo nudo e concorre a razionalizzare gli istinti, civilizza; in questo senso la foglia di fico non rappresenta la caduta, ma l'elevazione, è la manifestazione dell'umanità¹¹. Pensare l'essere umano a partire dal suo statuto sensibile, prendendo spunto dalla mitologia biblica, permette di considerare anche la libertà umana non separata dal corpo vivente, una libertà che nell'essere umano si esprime mediante l'attività creatrice di artifici e produttrice di relazioni sociali: «La corporeità umana pervade tutti gli ambiti essenziali della vita: mortalità e amore, gioco, lavoro e dominio, determina in maniera fondamentale le traiettorie relazionali della convivenza interpersonale»¹². Pertanto, non è possibile pensare un intelletto disincarnato e dunque è proprio a partire da un corpo intelleggibile che si pone, tra le altre, la questione della relazione tra corpo vivente e abito e, più propriamente, il problema della moda come problema estetico e sociale che si sviluppa all'interno di una cornice relazionale qual è la socievolezza, «forma ludica delle forze etiche che agiscono nella società concreta»¹³.

Corpo, superficie e apparenza rappresentano lo spazio esperienziale proprio della moda, il cui tempo è rapido, ciclico, appartiene alla metamorfosi, al cambiamento, alla transitorietà. Lo spazio-tempo del fenomeno moda mette in crisi la riflessione filosofica abituata tradizionalmente, nota Matteucci, «a cogliere le componenti stabili e durature (non effimere e perennemente fluen-

⁹ I. Kant, *Inizio congetturale della storia degli uomini*, pp. 106-107.

¹⁰ E. Fink, *Moda*, p. 14.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Ivi, p. 16.

¹³ G. Simmel, *Sociologia della socievolezza*, p. 274.

ti), profonde ed essenziali (non superficiali e accidentali), ideali e spirituali (non corporee e materiali), attive e riflessive (non passive e istintuali), immortali ed eterne (non caduche e temporanee) della realtà e dell'esperienza dall'essere umano»¹⁴. All'interno di questo perimetro l'estetica filosofica di matrice borghese, a partire dal giudizio estetico kantiano, ha tracciato la propria linea di confine escludendo, in nome del disinteresse nei confronti dell'oggetto sensibile o estetico da contemplare, tutto ciò il cui piacere sorge dall'utilità e dall'interesse nel soddisfare un bisogno pratico, utile alla caratterizzazione individuale e all'esistenza sociale. Questo ha chiuso la riflessione estetica intorno alle arti, private del contesto mondano all'interno del quale si sviluppano, privilegiando un sentimento di piacere che diletta lo spirito umano. L'estetica a partire dalla fine del Settecento è stata così ridotta a teoria delle arti considerate "belle" perché sganciate da ogni condizionamento della realtà che non fosse quella di una cultura elitaria che la fruiva. In una società che vede la decadenza dell'aristocrazia e l'ascesa della borghesia in un mondo fortemente gerarchico e staccato dalla società reale dei bisogni, il valore estetico dell'arte era definito dalla dignità dei soggetti classici, storico-mitici e idealistici rappresentanti quell'ordine del dominio culturale borghese. L'estetica filosofica sorta in un tale contesto storico-culturale ha fatto proprio il valore estetico del tempo e si è attribuita di riflesso la dignità teorica delle sue determinazioni valoriali: produzione artistica e riflessione filosofica erano entrambe svincolate dalla realtà dei bisogni dell'essere umano, dall'"interesse" nei confronti di un'arte critica (socialmente impegnata, realista) e di un'arte pratica (artigianato) che risponde all'utile e al bello della vita quotidiana. L'estetica, fa notare Carnevali, nasce nel periodo dei Lumi contestualmente all'economia politica definendosi come sua antagonista: «L'economia politica e l'estetica si sono costituite *l'una come la negazione dell'altra*: la prima ha definito il suo oggetto sensibile come *utile*, all'insegna dell'interesse e della necessità materiale; la seconda lo ha definito come *inutile*, all'insegna del disinteresse, della piacevolezza come gratuità»¹⁵. Questa "distribuzione del sensibile"¹⁶ ha creato uno scarto nell'estetica filosofica che ha abitato molto agilmente la sociologia quale scienza che si è costituita declinando l'economico sul piano dell'estetico o, meglio, sul piano sensibile su cui si manifestano e interagiscono le vite

¹⁴ G. Matteucci, *Estetica della moda*, p. 2.

¹⁵ B. Carnevali, *Le apparenze sociali*, p. 128.

¹⁶ Sul concetto di "distribuzione" del sensibile cfr. J. Rancière, *La partizione del sensibile*.

umane: in questo senso il sociale è estetico. Comunque la si voglia vedere, l'interesse è alla base della manifestazione sensibile dell'individuo sociale e la moda, in quanto arte dell'apparire, rientra tra i fenomeni che hanno una propria utilità nella pratica della vita comune. Dunque, per quanto riguarda la considerazione della moda nell'estetica filosofica – sottolinea Matteucci – il problema non è da ravvisarsi nel fenomeno, quanto nell'impianto teorico della filosofia tradizionale¹⁷. È la natura della moda a costituire problema per le categorie tradizionali, una natura estetica che risponde, da un lato, alle leggi dell'economia – e dunque dell'utile – che genera la divisione della società in classi e, dall'altro, alle leggi della psicologia dell'individuo moderno, alle esigenze di riconoscimento e di distinzione. Il gioco di società a cui si presta l'individuo può essere valutato solo in quanto relazione del corpo vivente che si fa corpo sociale e socievole attraverso la moda. È nella ridefinizione del contesto sociale che la borghesia emergente e più tardi, in modo ancor più evidente, la piccola borghesia trova nell'abito un dispositivo individualizzante che permette di apparire pubblicamente sulla nuova scena del mondo e di essere in qualche modo riconosciuta mediante uno specifico gusto estetico. La difficoltà per l'estetica filosofica sembra essere quella di accogliere un giudizio di gusto declinato sul piano dell'interesse, come «affermazione pratica di una differenza necessaria»¹⁸ che suggerisce, oltre alle distinzioni di classe, anche distinzioni di genere. Infatti, nell'uomo pubblico, il gusto definisce la dignità della sua funzione sociale, e nella donna, esclusa dall'economico, la frivolezza dell'estetico. Si ritrova qui un ulteriore pregiudizio culturale assunto dalla filosofia che è insito nella distribuzione del sensibile borghese, divenuto poi un'associazione mitica, ossia che la moda, in quanto ambito dei sensi (del corpo) e non dell'intelletto, dell'eccesso estetico e non dell'oculatezza economica sia appunto una “roba da donne”. Il gusto, dunque, che è sempre gusto di classe e in quanto tale ha una derivazione culturale e storica, ha una funzione nella distribuzione del sensibile, è in un certo senso ciò che esprime esteticamente la modalità e la qualità di partecipazione alla vita pubblica.

La relazione tra il corpo, la sua sessualizzazione, e l'abbigliamento femminile è nota e rivela ancora la distinzione tra l'economico e l'estetico che si rivale sulla dignità dell'apparenza e della corporeità, tema a cui Fink dona una particolare rilevanza nella sua analisi della moda:

¹⁷ G. Matteucci, *Estetica della moda*, pp. 3-4.

¹⁸ P. Bourdieu, *La distinzione*, p. 53.

L'abbigliamento maschile è molto meno caratterizzato dal simbolismo sessuale e dall'ornamento erotico di quanto non lo sia quello femminile ed è anche stato maggiormente influenzato dalla sobrietà richiesta dal mondo professionale, dalla gerarchia dettata dallo status sociale [...]. L'immagine della donna come idolo, intesa come idolo dell'uomo [...] è fortemente sessualizzata nella sua componente naturale ed emerge in tutti i cambiamenti culturali che si sono stratificati nel tempo. [...] La moda femminile, pertanto è piena di fascino, di richiami e di manifestazioni ludiche e si esprime in modalità sempre rinnovata e frapponendo opportuni 'ostacoli' all'uomo che la desidera e che sublima e contiene il suo impeto erotico ammirandone l'abito che gli fa da freno¹⁹.

L'abito femminile è, prima di essere medium sociale come lo è per Simmel, il veicolo di desideri e impulsi che si spiritualizzano e in un certo senso si civilizzano nell'incontro con «l'ostacolo» culturale rappresentato dal corpo vestito; in questo senso l'abito sottrae il corpo alla natura puramente istintuale per ridefinirlo all'interno di una dinamica razionale propriamente umana nella quale sessualità e potere, erotismo dell'abbigliamento e status symbol devono essere pensati insieme. Da ciò scaturisce per Fink il ruolo seduttivo della moda, una seduzione che rappresenterebbe per la donna l'esercizio del potere sociale riconosciuto all'uomo e che l'uomo trae dal proprio riconoscimento economico-culturale e solo dopo estetico. Pare che nella riflessione di Fink la donna sia ancora legata alla moda come al gioco che le permette di manifestarsi come corpo vivente e non come mente incarnata. È sul piano sociale, o anche della socievolezza, che questa seduttività della moda agisce e nello stesso tempo racconta di una gerarchia di ruoli e classi sociali in ascesa che sperimentano la propria identificazione e la conseguente distinzione. Il piacere, nell'ambito dell'esperienza estetica della socievolezza è incarnato nella moda, risponde a un diletto che ha a che fare con la materialità del corpo individuale e del corpo sociale all'interno del quale appare l'individuo: con l'avvento della società democratica, la moda risponde, mediante l'abito che assume uno statuto di medium espressivo, a questa specifica esigenza di essere insieme. Fink fa ricadere la moda all'interno della sociologia della socievolezza di Simmel, ne riconosce il potere di «sedurci alla vita»²⁰, di illuderci di una leggerezza che non appartiene al peso d'esistere e di una democrazia che non appartiene alla società reale. La moda pertanto è anche uno strumento della socievolezza, è il costume sulla scena del teatro sociale dove gli attori fanno

¹⁹ E. Fink, *Moda*, pp. 42-43.

²⁰ Ivi, p. 86.

come se d'un tratto la serietà della vita da un lato, e dall'altro la distribuzione inegualitaria, li abbandonasse.

L'effetto di liberazione e di sgravio che la socievolezza offre, tra tutte, proprio alle persone più profonde è dato dalla capacità di godere nei termini di un gioco meramente artistico di una compagnia e di uno scambio di influssi reciproci nei quali si estrinsecano tutti i compiti e tutta la gravità della vita, ma sublimati e attenuati in una forma che cattura tutt'al più una lontana eco delle forze che nella realtà ruotano intorno a contenuti – e la cui pesantezza, volatilizzandosi, si tramuta in fascino²¹.

Se dal punto di vista di una psicologia sociologica l'effetto dell'essere insieme nella socievolezza libera gli individui dai gravami della vita pratica, allo stesso modo essa è una messinscena della democrazia in quanto solo apparentemente esclude dalla relazione «i significati oggettivi che accompagnano la persona» e spoglia l'essere umano delle sue caratterizzazioni sociali. Il mondo della socievolezza è un mondo artificiale in cui si relazionano entità svuotate al punto «da risultare tutte uguali ai fini della socievolezza» e da acquisire valore nei termini di quel gioco che fa come se fossimo tutti uguali²². L'apparire risulta essere fondamentale nel contesto della superficialità degli scambi sociali: l'effetto della moda è, al pari dell'effetto della socievolezza, quello di democratizzare le apparenze sociali e rendere, se non meno evidenti, forse meno serie le distinzioni di classe e le gerarchie culturali che si esprimono nei ruoli sociali giocati da donne e uomini. Possiamo dire che, in un certo senso, tanto il gioco della socievolezza quanto quello della moda, tendono a spoliticizzare il sociale mediante artifici simbolici e convenzionali che, di tanto in tanto, permettono o ingannano sulla possibilità di esercitare una propria forma di vita libera, sulla capacità di essere altro da ciò che si è rispetto alla materialità delle proprie condizioni.

Al pari della socievolezza, la moda si mantiene sulla soglia tra interno ed esterno, tra intimità e pubblicità di sé, «investe sempre e solo gli aspetti estrinseci», formali e mutevoli rimanendo così «confinata alla periferia della personalità»²³. Questo può avere un doppio esito: da un lato, nota Simmel, le persone più raffinate e originali – i borghesi – usano la moda come una maschera, uno strumento che, livellando la personalità e omologando il gusto, solo in apparenza, permette di proteggere lo sviluppo della propria interiorità in modo più intimo e libero, ma anche di dissimulare il potere: «l'obbedienza

²¹ G. Simmel, *Sociologia della socievolezza*, pp. 277-278; Cfr. Fink, *Moda*, pp. 64-67.

²² Ivi, pp. 169-170.

²³ G. Simmel, *Filosofia della moda*, p. 216.

cieca alle norme che valgono per tutti, in quanto si limita alla sfera delle cose esteriori diventa nelle loro mani uno strumento adoperato in modi consapevoli e deliberati allo scopo di non divulgare un sentire e un gusto intimamente personali»²⁴; ma, dall'altro, la moda – nel caso dei piccolo-borghesi – può agire «correggendo l'insignificanza della persona, compensa la sua incapacità di individualizzare la propria esistenza con mezzi autonomi [...] e lo fa regalando all'individuo la tessera di un circolo che si contraddistingue appunto per l'aderenza ai dettami della moda»²⁵. In questo secondo caso la moda sopperisce alla mancanza di cultura e di individuazione sociale; essa si rivela utile là dove vengono meno forme di riconoscimento che nell'uomo sono date dalla funzione sociale, in particolare dalla professione e da un certo potere economico. Non è un caso che siano soprattutto le donne a seguire le mode e a cercare, attraverso l'abito, di esprimere uno status sociale e una personalità individuale che possa allo stesso tempo dare loro modo di distinguersi dalla moltitudine. Infatti, le donne, nota Simmel hanno una più spiccata «tendenza a rispettare con più scrupolo gli "usi" e le "convenienze" – ovvero le forme di esistenza che valgono per tutti e che riscuotono l'approvazione generale» e ciò deriva proprio «dalla fragilità della posizione sociale»²⁶. La moda dunque è, per Simmel, una valvola di sfogo per gli individui (non solo per le donne) a cui non è concesso per ragioni socioculturali ed economiche di sviluppare liberamente la propria personalità e di agire su di sé e sul mondo in modo tale da godere della propria distinzione sociale e del risalto individuale. Non è un caso che la donna «emancipata» o che ricopre ruoli sociali solitamente «destinati» agli uomini si mostri disinteressata alle stravaganze della moda e faccia suo il «modello della natura maschile, differenziato, personale e dinamico»: «Per certi versi la moda è anche un surrogato dell'identità professionale che alla donna manca»²⁷. Alla luce di quanto detto, non c'è forse da stupirsi dell'attenzione morbosa che ancora oggi la stampa dimostra nei confronti dell'aspetto delle donne che ricoprono una carica pubblica. Non è di certo un ingenuo interesse per la moda che spinge le testate giornalistiche e gli opinionisti a fare analisi e a dare giudizi sull'abito. L'attenzione morbosa all'abbigliamento femminile ha una natura diversa, una natura culturale che si esprime nella vestizione pubblica del potere. La donna è in-vestita dal democratico consesso di uomini

²⁴ Ivi, p. 217.

²⁵ Ivi, pp. 215-216.

²⁶ Ivi, p. 213.

²⁷ Ivi, p. 115.

che le concedono spazio pubblico; attraverso l'abbigliamento la donna deve rendersi prima di tutto riconoscibile, rispettabile, per essere poi autorevole e questo può avvenire a patto che si svesta della propria femminilità. Questo avviene anche in molti ambienti professionali a maggioranza maschile; in questo caso la sobrietà non è mai, o non solo, banalmente sintomo di eleganza, di gusto, ma è spesso la misura della rispettabilità. Il problema non è nella scelta di una donna di indossare il corrispettivo dell'abito blu maschile, associazione mitica del potere economico-culturale borghese, ma nel condizionamento da cui deriva la scelta di manifestare la propria pubblica apparenza. La moda, in questo caso, impone di rendere più sottili, allusivi i caratteri femminili traducendo nell'abito un linguaggio simbolico che mette al riparo la donna «da un eventuale pressante corteggiamento e impone una certa distanza, anche se il suo comportamento non è arrogante, né freddo, né condiscendente»²⁸. Pare ci sia una doppia morale: la sessualizzazione del potere maschile è proporzionale alla desessualizzazione del femminile come prezzo da pagare per la concessione dello spazio pubblico, per il riconoscimento della capacità intellettuale. Si evidenzia in questa dinamica il potere estetico della moda, quale capacità manifestativa delle dinamiche sociali che si muovono tra interno ed esterno, corporeità e intellettualità, sessualità e potere, emotività e razionalità economica.

Al di là della questione emblematica del femminile, il problema filosofico della moda si pone, in generale, per la classe media o piccolo-borghese, per tutte le identità sociali che trovano nel carattere camaleontico e transitorio della moda un mezzo di individualizzazione e di appartenenza sociale che non risolve la realtà della condizione di instabilità e incertezza economica che essi vivono: in questo senso la moda, quale fenomeno collettivo, può essere costume di una forma di bovarismo²⁹. Non è un caso, infatti, nota Simmel

che sia spesso il *demi-monde* a lanciare le mode: è una conseguenza della forma di vita singolarmente radicata che caratterizza quell'ambiente. Lo stigma sociale che aderisce a quelle persone induce in loro un odio manifesto o latente nei confronti di tutti i valori consacrati e di tutte le patenti di legittimità [...]. In quell'inarrestabile carosello di mode inedite e stravaganti, nell'audacia temeraria con la quale si adotta come una causa l'esatto opposto di quanto usava portare fino a poco prima, trova espressione una forma estetica dell'impulso distruttivo che sembra propria di tutte le esistenze socialmente marginali³⁰.

²⁸ E. Fink, *Moda*, p. 59.

²⁹ Cfr. J. de Gaultier, *Il Bovarismo*.

³⁰ G. Simmel, *Filosofia della moda*, p. 216.

La moda, per la classe media, è acquisizione di un potere simbolico in quanto potere di essere riconosciuta pur nell'instabilità delle esistenze e nella subalternità di classe. La sobrietà e la discrezione borghese esprimono per certi aspetti la stabilità sociale da cui traggono un riconoscimento che ha radici nella storia: il borghese non ha bisogno di farsi "immagine" – anzi si anonimizza all'interno della società – è già quell'immaginario distintivo a cui il piccolo-borghese è "interessato", ma di fatto ne prende parte solo nelle sue forme diffuse, volgarizzate. La moda, dunque, diventa mito attraverso l'uso imitativo che ne fa la classe media, il mito di uno stile di vita e di un riscatto personale a cui di fatto la moda, come strumento, dà l'impressione di accedere: «Il piccolo-borghese è colui che, condannato a tutte le contraddizioni esistenti tra una condizione oggettivamente dominata ed una partecipazione, nelle intenzioni e nelle volontà, ai valori dominanti, è ossessionato dalle apparenze che presenta agli altri e dal giudizio che gli altri danno delle sue apparenze»³¹. Per questa ragione il piccolo-borghese è portato ad eccedere rispetto alle classi privilegiate che possono disinteressarsi del modo in cui appaiono. La moda non è, come scrive Fink, «un regno estetico collocato al di là del bene e del male»³²; se ha uno «statuto filosofico speciale», come egli stesso afferma, è per il suo carattere di *medium* il cui messaggio ha una politicità che emerge proprio dalla distanza che questa sembra prendere dalle questioni politiche che ineriscono l'essere-insieme. È la piccola-borghesia che fa del linguaggio della moda, del linguaggio del potere economico-culturale, un mito. Esso si costituisce storicamente, non è un fatto naturale, su questo Barthes è chiaro: «la mitologia può avere solo un fondamento storico, perché il mito è una parola scelta dalla storia: il mito non può sorgere dalla "natura" delle cose»³³ ma, aggiungiamo, sorge dalla cultura in quanto storicizzata. La parola, portatrice di un messaggio, per Barthes, «può essere costituita da scritture o da rappresentazioni»: la moda, dunque, può essere supporto della parola mitica in quanto ha un significato che si estende oltre il linguaggio parlato, è appunto un linguaggio, un discorso, una parola che passa attraverso l'immagine³⁴. Con la democratizzazione delle esperienze estetiche emerge una nuova mitologia sociale che la filosofia è chiamata ad interrogare se vuole compren-

³¹ P. Bourdieu, *La distinzione*, pp. 161-162.

³² E. Fink, *Moda*, p. 60.

³³ R. Barthes, *Miti d'oggi*, p. 192.

³⁴ Ivi, pp. 192-193.

dere l'individuo moderno e il nuovo sistema di valori morali ed estetici che lo definiscono.

La società moderna che diviene società di massa, e poi sempre più società dei consumi, mette in crisi il principio delle belle arti e dell'ordine gerarchico che le sottende poiché le rivoluzioni sociali e degli stili di vita rendono sempre più evidente, dalla seconda metà dell'Ottocento, la relazione significativa tra l'immagine individuale e il messaggio sociale degli oggetti d'uso quotidiano e della produzione artistica e letteraria fruita anche dalla piccola-borghesia. È l'ingresso nella storia dello strato popolare e piccolo-borghese, l'ingresso sulla scena del mondo democratico, che impasta l'idealismo storico e il materialismo dialettico da cui sorge un'estetica artistica e filosofica "realista". Non è più possibile dunque mantenere ai bordi della riflessione estetica i fenomeni che invece irrompono sulla scena del mondo capitalistico, fenomeni tecnicamente riproducibili tra i quali vi è anche la moda, la fotografia (anche di moda), la produzione di oggetti d'arte e di design che evidentemente hanno qualcosa da dire, che prendono parola mediante un linguaggio espressivo e il cui racconto della società non può essere ignorato da una filosofia che fa del sensibile il suo oggetto.

L'arte realista rispecchia la democratizzazione delle esistenze e ridefinisce i confini dell'arte su una nuova esigenza socioculturale allo stesso tempo estetica ed economica: dare dignità artistica e politica ai soggetti anonimi e agli oggetti qualunque della vita ordinaria. La piccola-borghesia entra nell'orizzonte dello sguardo artistico che da quel momento in poi non si declinerà più, o non esclusivamente, nelle belle arti, ma in un'idea di arte nella quale si assottiglia sempre più il confine tra arte e industria, arte e non arte, estetico ed economico. La società democratica ridefinisce in questo modo la sensibilità comune, passando, per dirla con Rancière³⁵, da un regime o anche una razionalizzazione etico-rappresentativa degli individui e della società – fondata sull'adeguamento tra *poiesis* e *aisthesis*, sul rispecchiamento tra un modo di fare e un modo di essere esteticamente determinato – a una condivisione (*partage*) estetica definita dalla sospensione delle forme ordinarie, tradizionali dell'esperienza sensibile. A partire da ciò si può immaginare la sospensione estetica, anche nella riflessione filosofica, del potere dell'intelletto sulla sensibilità o anche dell'economico sull'estetico che può tradursi in "rivoluzione sensibile" capace di accogliere le contraddizioni che abitano la democrazia:

³⁵ Cfr. J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 36.

«la logica costitutiva del regime estetico è legata all'estensione della capacità di accogliere, alla sospensione delle barriere che facevano sì che, negli altri regimi, certe forme di espressione o di figurazione non potevano essere ammesse o anche non potevano essere pensabili»³⁶.

Il principio secondo cui non ci sono soggetti e materiali più o meno nobili, ma che tutto ha dignità di oggetto artistico ridefinisce il valore estetico egualitario con cui la riflessione filosofica è chiamata a fare i conti: l'utile e il bello, artigianato e arte, si fondono in senso simbolico e materiale nella nascente società di massa e la contemplazione, che non viene sostituita *tout court* nel pensiero reazionario, convive con la pratica del bello, con la ricerca del piacevole interessato della piccola-borghesia che partecipa al gioco della distinzione. Di fatti «per il senso comune, improntato alla concezione tradizionale, l'arte sarebbe l'ambito aulico deputato alla plasmazione del gusto in circostanze istituzionali in cui viene sospesa la quotidianità, come ancora accade quando si entra nei musei, gallerie, sale da concerto e accademie»³⁷, ma le dinamiche estetiche che plasmano il gusto nella società di massa si trovano altrettanto nei fenomeni culturali e di costume, tra i quali la moda è un «fenomeno-chiave». La tarda modernità, tra fine Ottocento e inizi del Novecento, è caratterizzata da un'estetica antikantiana che afferma la «funzione sociale dell'arte»³⁸: i membri delle classi popolari si aspettano da ogni immagine una funzione, scrive Bourdieu, «anche solo quella di segno, esprimono in tutti i loro giudizi un riferimento, spesso esplicito, alle norme della morale o della piacevolezza»³⁹, ma ciò è comprensibile, se consideriamo l'estetico come piano di riscatto sociale che s'incontra con l'economico. Nell'estetica piccolo-borghese, che per Kant è la barbarie del gusto, l'arte è subordinata all'*art de vivre*.

L'ordine mimetico-rappresentativo che caratterizzava le belle arti e la società elitaria lascia posto a un «dis-ordine nuovo»⁴⁰, una confusione tra l'economico e l'estetico, che affranca il fenomeno estetico dalla tradizione culturale precedente e non tiene più conto dei confini dell'arte nel giudizio di gusto: «nel momento in cui l'esteticità si diffonde ai suoi massimi livelli, è la moda e non l'élite ristretta delle belle arti ad assurgere a fenomeno-chiave nel quale

³⁶ J. Rancière, *Les mots et les torts* (trad. it. mia), p. 85.

³⁷ E. Fink, *Moda*, p. 19.

³⁸ Cfr. P.J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*.

³⁹ P. Bourdieu, *La distinzione*, p. 36.

⁴⁰ J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, p. 30.

si consolidano le logiche dominanti del gusto»⁴¹. La moda è allora possibile considerarla come un'arte dell'apparire, un'arte economicamente interessata e tecnicamente riproducibile, che fa del campo sociale la sua pagina, degli individui la sua parola, delle comunità il suo linguaggio. Sempre più dal Novecento la moda, in quanto sistema di comunicazione, racconta le fratture nell'identità sociopolitica dell'individuo moderno: la moda si rivela essere il campo di battaglia della lotta di classe condotta dalla piccola-borghesia la cui posta in gioco è la soggettivazione in una «forma» di vita ossia «un modo di significare» che gli permetta di prendere parte al gioco di società e di far parola di questa presenza mediante l'abito che «subisce le leggi di un discorso»⁴², ma a quanto pare non vi riesce come sperato.

Bisogna dunque chiarire la natura mitica della moda al fine di comprendere l'associazione tra il significante dell'abito e la forma di vita assunta dalla piccola-borghesia, forma attraverso la quale aspira ad emanciparsi e a disidentificarsi dall'identità culturale ed economica imposta dalle gerarchie sociali. «Il piccolo-borghese è un proletario che si fa piccolo per diventare borghese»⁴³, scrive Bourdieu, ponendo l'attenzione sull'importanza della capacità economica necessaria a una forma estetica stabile, identificativa, che gli manca e che, irraggiungibile, assume uno statuto mitico degno d'imitazione.

«Il mito è sempre un furto di linguaggio»⁴⁴, un furto del linguaggio borghese che a uso piccolo-borghese viene svuotato di contenuto, ossia di storia e cultura, e si naturalizza in forme diffuse, volgarizzate: «le norme piccolo-borghesi sono residui della cultura borghese, sono verità borghesi degradate, impoverite, commercializzate»⁴⁵, già fuori moda. La forma di vita piccolo-borghese, di cui la moda è un aspetto estetizzante, partecipa dell'ideologia dominante borghese che naturalizzandosi nelle forme di vita estetizzate si anonimizza e sembra innocua, assume quasi la veste d'emancipazione: il mito della società democratica fondata sull'ideologia borghese non nega le differenze di classe «semplicemente le purifica, le fa innocenti», in qualche modo le neutralizza e, scrive Barthes, le «depoliticizza» ossia sottrae all'insieme dei rapporti umani la loro struttura reale, sociale, il potere di fabbricazione del

⁴¹ E. Fink, *Moda*, p. 18.

⁴² R. Barthes, *Miti d'oggi*, p. 191.

⁴³ P. Bourdieu, *La distinzione*, p. 346.

⁴⁴ R. Barthes, *Miti d'oggi*, p. 212.

⁴⁵ Ivi, p. 121.

mondo⁴⁶. La moda di massa diviene dunque uno strumento dell'ideologia dominante, è facilmente preda del mito la cui costruzione deriva da una enominazione borghese, dalla sua diluizione nelle forme comuni degli stili di vita omologati. La natura instabile, transitoria, ciclica della moda di massa dà l'impressione di una narrazione dell'individuo e della società come attiva, produttiva di senso, di storia, ma nei fatti la moda parla un «metalinguaggio», il linguaggio dell'oppressore, del sistema capitalistico, che vuole eternare le condizioni simboliche e materiali del suo dominio. Il sistema della moda sembra essere, almeno in buona parte, sistema d'asservimento dell'individuo: pur rappresentando la variabilità della classe media e di una forma di vita caratterizzata dall'incessante cambiamento e dalle contraddizioni che abitano anche la vita politica democratica, la moda sembra «volta a *cantare* e non più ad *agire* le cose»⁴⁷, a farsi immagine di un progresso ancora in divenire e che non si sa se avverrà mai.

Il mito della moda è l'altra faccia del mito di una società democratica sempre in divenire, dove tutto sembra cambiare, alternarsi, contraddirsi, politicizzarsi, ma di fatto sotto il regno dell'élite capitalistica essa è apparenza depoliticizzata che mantiene intatto l'ordine sociale proprio là dove tutto sembra cambiare velocemente. Anche per questa ragione, quando le grandi case di moda tentano un'azione politica, distintiva rispetto al sistema economico-culturale che le fa esistere, non sono credibili: la critica sociale condotta attraverso l'abito crea una frattura solo a livello simbolico, ma nei fatti ha l'effetto di immunizzare «l'immaginario collettivo mediante una piccola inoculazione del male riconosciuto», si difende così il mito della moda, e le gerarchie sociali che porta con sé, «dal rischio di sovvertimento»⁴⁸.

Bibliografia

- R. Barthes, *Miti d'oggi* (1957), trad. it. L. Lonzi, Torino, 2016
R. Barthes, *Il senso della moda*, a cura di E. Marty, Torino, 2006
P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), a cura di M. Santoro, Bologna, 2001
B. Carnevali, *Le apparenze sociali. Una filosofia del prestigio*, Bologna, 2016

⁴⁶ Ivi, p. 123.

⁴⁷ Ivi, p. 224.

⁴⁸ Ivi, p. 230.

- J. de Gaultier, *Il Bovarismo*, a cura di I. De Pascale, Milano, 2026
- E. Fink, *Moda. Un gioco seduttivo* (1969), a cura di G. Matteucci, Torino, 2024
- G. Matteucci, S. Marino, G. L. Iannilli, *Estetica della moda*, Milano-Torino, 2017
- M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Estetica del lusso*, Milano, 2025
- P.J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1939
- J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), a cura di I. Bussoni, Roma, 2016
- J. Rancière, *Il disagio dell'estetica* (2004), a cura di P. Godani, Pisa, 2009
- J. Rancière, *Les mots et les torts. Dialogue avec Javier Bassas*, Paris, 2021
- G. Simmel, *Filosofia della moda*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali, A. Pinotti, Torino, 2020, pp. 199-227
- G. Simmel, *Sociologia della socievolezza*, in Id., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, cit. pp. 262-278

III.

Mito e arte

Tra frattura e mito. La memoria poetica nel secondo Novecento

Patrycja Polanowska

Affrontare l'intreccio tra poesia e memoria significa innanzitutto muoversi in un campo concettuale dai confini volutamente porosi. Questo intreccio non riguarda soltanto le testimonianze scritte della storia, né può essere ricondotto alla sola memoria storica incorporata nei testi culturali. La poesia affonda le proprie radici nella memoria e può essere addirittura intesa come una sua forma specifica.

Dal punto di vista storico-critico, tuttavia, nella poesia italiana della seconda metà del Novecento emerge con particolare evidenza una percezione di *frattura* profonda nei confronti del passato, accompagnata dalla difficoltà di ritrovare per la poesia uno spazio proprio e riconoscibile. Il rapporto con la memoria si carica così di inquietudine e instabilità, riflettendo una condizione che non appare riconducibile a una singola tradizione nazionale, ma che si iscrive in un più ampio orizzonte europeo.

Gli anni Settanta e Ottanta, ai quali si rivolge in particolare questa analisi, segnano la fase del cosiddetto *memory boom*¹. La critica individua generalmente tre motivi principali alla base di questo fenomeno. Il primo consiste nella messa in discussione, avviata negli anni Sessanta e Settanta, della presunta oggettività del discorso storico, che ha condotto a una critica più ampia delle versioni ufficiali del passato². In questo contesto, numerosi teorici hanno iniziato a distinguere tra la storia, che rivendica un'indipendenza dagli atti di

¹ Cfr. A. Huyssen, *Twilight Memories*; J. Winter, *The Generation of Memory*, pp. 69-92.

² Per la svolta narrativistica nel funzionamento della storiografia vanno considerati gli studi di H. White, soprattutto *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Nel saggio del 1974, *The Historical Text as Literary Artifact*, lo studioso afferma che le storie sono «costruzioni verbali, i cui contenuti sono tanto inventati quanto trovati e le cui forme hanno più in comune con i loro corrispettivi nella letteratura di quanto abbiano con quelli delle scienze» [se non indicato diversamente, le traduzioni sono di chi scrive]. La prospettiva storicista viene invece difesa da D. Lowenthal. Per un approfondimento critico, si veda D. Bondi, *Crisi dell'obiettività e frammentazione della storiografia*.

scrittura e di ricordo, e la memoria, che rimane invece inseparabile dal soggetto che ricorda.

Nelle riflessioni di Paul Ricœur, per esempio, la memoria cessa di essere un semplice serbatoio della storia e diventa piuttosto un canale attraverso il quale è possibile riappropriarsi del passato. Il suo valore risiede nel fatto che, a differenza della storia, la memoria possiede anche un proprio futuro. Ricordare non significa dunque soltanto accogliere e conservare immagini del passato, ma implica anche una ricerca e un'azione nel presente. La memoria non è anonima; al contrario, consente di collocarsi in un punto preciso dell'asse temporale, di comprendere la propria identità e di pronunciare la parola "io"³.

In una prospettiva affine, Pierre Nora sottolinea la distinzione tra memoria e storia, osservando che «la differenza tra la vera memoria, oggi rifugiata nei gesti e nelle abitudini, nei mestieri che trasmettono il sapere del silenzio, nei saperi del corpo, ricordi di cui siamo impregnati e saperi riflessi, e la memoria trasformata dal suo passaggio nella storia, essendone quasi il contrario: volontaria e deliberata, vissuta come un dovere e non più spontanea»⁴. Nora contrappone così un atteggiamento individuale, soggettivo ed emotivo verso il passato, sempre legato al presente, a un approccio intellettuale e analitico, impersonale e universalizzante, che non fa altro che pietrificare le assenze, sostituendo la testimonianza viva con i monumenti. In questa prospettiva, la memoria appare poetica, magica e sacrale, mentre la storia rimane prosaica, critica e profana.

Sebbene tali categorie siano state impiegate in modi differenti e talvolta opposti, come mostra il contrasto tra Nora e John H. Plumb, che in *The Death of the Past* (1969) descrive la storia come egualitaria e fondante per l'identità umana, la maggior parte degli studi converge sull'idea di un processo di democratizzazione delle narrazioni del passato. Questa democratizzazione viene intesa come un'apertura verso storie minori, come una rottura dell'uniformità della narrazione dominante e la sua sostituzione con prospettive multiple e parallele.

³ P. Ricœur, *Memoria, storia, oblio*, p. 51: «l'assenza del passato [...] comprende il senso della distanza temporale, dell'allontanamento, dello sprofondamento nell'assenza, connotato nella nostra lingua dai tempi verbali o da avverbi come "prima" e "dopo". È questo l'enigma che la memoria lascia in eredità alla storia: il passato è in qualche modo presente nell'immagine come segno della sua assenza, ma un'assenza [di qualcosa] che, pur non essendo più, è dato come esistito». La versione originale è stata pronunciata l'8 marzo 2003 alla Central European University di Budapest nel quadro di un convegno internazionale intitolato *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*.

⁴ P. Nora, *Entre mémoire et histoire*, p. 30.

L'attenzione alla testimonianza personale comporta inoltre un imperativo morale, che costituisce il secondo fattore del *memory boom*. La rivalutazione critica delle due guerre mondiali e, più in generale, degli eventi traumatici del Novecento ha richiesto una distanza temporale. Dopo un lungo silenzio, è emerso con forza un imperativo etico: sottrarre all'oblio le storie, gli eroi e le virtù, che avevano fondato un'epoca. In una realtà post-apocalittica, costruita sulla distruzione degli stessi oggetti del ricordo, la memoria diventa il valore supremo, capace di colmare il vuoto.

Da questa radicale instabilità nasce anche un impulso protettivo, ovvero la tendenza a trasferire i ricordi diretti e personali nell'ambito della memoria collettiva, percepita come più durevole e resistente, capace persino di sopravvivere alla *postmemoria*⁵, destinata a svanire con la morte di coloro che avevano ereditato i ricordi dei padri e dei nonni, testimoni degli orrori della prima metà del Novecento.

Il terzo fattore che ha riportato la memoria al centro del dibattito socio-culturale risiede nell'ampliamento senza precedenti della capacità di memorizzare i contenuti grazie allo sviluppo tecnologico. L'ascesa degli archivi digitali alimenta l'illusione che nulla andrà perduto; tuttavia, quanto più si conserva, tanto meno si ricorda. Nell'era digitale la memoria si moltiplica mentre il senso si dissolve: ciò che resta non è il ricordo, ma l'accumulazione, un archivio potenzialmente infinito che finisce per dimenticare se stesso.

In questo contesto, le direzioni del nostro sviluppo futuro diventano difficilmente comprensibili. Come osserva ancora Nora, il futuro non rientra più nei tre schemi dominanti del passato, ovvero «come una forma di restaurazione del passato, come una forma di progresso, o come una forma di rivoluzione»⁶. L'incertezza lega il presente a un passato opaco, al quale non è più possibile applicare criteri familiari di giudizio. Ne deriva un senso di perdita: la vita vissuta appare sottratta, e il mondo alle nostre spalle smette di appartenerci nell'istante stesso in cui ci si volta.

Questo interrogativo sul rapporto con il passato è al centro delle due reazioni esemplari descritte da Gianluigi Simonetti: il *mito delle origini* e la *nevrosi della fine*, due tendenze che dominano il panorama poetico italiano degli anni Settanta e oltre. Come scrive Simonetti: «Posta di fronte a questa

⁵ Il termine è stato coniato da M. Hirsch in *The Generation of Postmemory*, p. 6. Per *postmemoria* intendiamo la «struttura di un ritorno inter- e transgenerazionale del sapere traumatico e dell'esperienza incarnata».

⁶ P. Nora, *L'avvento della memoria*, p. 10.

svolta, a questo “liberi tutti”, la maggior parte dei lirici italiani ha risposto sostanzialmente in due modi distinti, ciascuno dei quali collegato a una varietà di posizioni di poetica e di ricerca stilistica. Non due linee, quindi, e tanto meno due movimenti, ma due atteggiamenti, o meglio due diverse reazioni psicologiche al progressivo esaurimento della tradizione postromantica, alla crisi dell'avanguardia e del dimesso sublime, all'usura generale della poesia del Novecento»⁷.

Le due reazioni si configurano dunque come risposte allo svuotamento della tradizione. Di fronte al venir meno dei limiti oggettivi e al continuo frantumarsi del reale, la scrittura sembra oscillare tra l'ebbrezza della propria condizione, che privilegia l'emotività e il primato dell'esperienza individuale mediata dal corpo, e un ritiro ironico e crepuscolare, spesso successivo a lunghi silenzi.

La prima reazione, identificata come *mito delle origini*, si caratterizza per un tono euforico e spontaneo, libero da ogni stilizzazione formale. Come osserva Simonetti, «La lirica viene qui intesa come bisogno insopprimibile, istinto primario sottratto al divenire storico: atto di festa, creativo e atemporale»⁸. Prevalgono le forme brevi, un linguaggio diretto e semplice, spesso fondato su strutture tautologiche. La consueta condensazione dell'espressione lirica tende a scomparire, mentre le poesie seguono meccanismi «di logica simmetrica, di equivalenze simboliche e oniriche, di generalizzazioni emotive»⁹. Si tratta di una produzione che può essere definita “selvaggia”, orientata a compensare la perdita di un legame stabile con il passato attraverso l'esaltazione della soggettività. Il cronotopo poetico si restringe così alla misura dell'individuo. Simonetti riconduce queste dinamiche alle opere di Dario Bellezza, Renzo Paris, Alda Merini, Attilio Lolini, Carlo Bordini e Patrizia Cavalli.

All'interno di questo orizzonte si colloca anche un sottogruppo di poeti – Conte, Piersanti, Mussapi, Carifi e De Angelis – che, animati da un bisogno lirico di valori assoluti o irrazionali, approfondiscono ulteriormente questa direzione. In questi autori la tradizione non viene rifiutata, ma riemerge attraverso il linguaggio quotidiano. I loro testi si avvicinano a ciò che Simonetti definisce un ermetismo rovesciato, fondato non sull'ascesi ma sull'azione creativa.

⁷ G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, p. 159.

⁸ Ivi, p. 160.

⁹ Ivi, p. 161.

Non tutta la pratica poetica di questo periodo manifesta tuttavia indifferenza verso il passato. Le parole di Pontiggia e Di Mauro nella prefazione all'antologia *La parola innamorata*, citate da Simonetti – «Toglietemi la storia, se no / come ricomincio?»¹⁰ – indicano che non si tratta necessariamente di abbandonare la storia, quanto piuttosto di rifiutare di rimanere prigionieri di essa. Alcuni poeti costruiscono uno spazio in cui la storia può essere, in termini nietzscheani, liberata dal bisogno di redimere il passato attraverso il futuro.

Negli anni Ottanta emerge tuttavia un nuovo atteggiamento, opposto all'immediatezza e alla frenesia precedentemente associate all'accesso al metafisico. Si afferma uno stile postumo rispetto alla modernità, che utilizza la tradizione contro la tradizione ed è attraversato dall'ansia e dal lavoro del lutto. In testi culturalmente saturi e formalisti si osserva un rinnovato interesse per la regolarità metrica. Secondo Simonetti, tali tendenze rientrano nella categoria della *nevrosi della fine*, che comprende un insieme ampio e variegato di autori: Giudici, Sanguineti, Zanzotto, Fortini, Raboni, Valduga, Held, Lo Russo, il gruppo di Baldus, Frasca, Frixione, Durante, Andrea Temporelli e Italo Testa¹¹.

Le tendenze riconoscibili nella poesia del tardo Novecento si allineano filosoficamente al rifiuto postmoderno delle categorie forti e delle legittimazioni totalizzanti, al centro del *pensiero debole* di Gianni Vattimo¹². In questa prospettiva, la categoria moderna di *Überwindung*, intesa come superamento dialettico, viene sostituita da quella di *Verwindung*, termine heideggeriano che indica la convalescenza, il rimettersi da una malattia nella consapevolezza di portarne i segni. Si tratta di una condizione che conserva le tracce del passato, radice ineludibile che può essere distorta ma mai negata.

I poeti degli anni Ottanta e Novanta mostrano chiaramente la consapevolezza dell'inarrivabilità del modello montaliano e si rivolgono talvolta al barocco per aggirare il passato più recente, gesto che può essere interpretato come un segno di chiusura. Questi ritorni si manifestano anche nei titoli, attraverso prestiti dal latino, come *Ora serrata retinae* di Magrelli o *Medicamenta* di Valduga, e attraverso il recupero del registro petrarchesco, come in *La*

¹⁰ G. Pontiggia – E. Di Mauro, *La statua vuota*, p. 15.

¹¹ Cfr. G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, pp. 168-169.

¹² Cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità*; Id., *Le avventure della differenza*.

bella mano di Dal Bianco. In alcuni casi, la tradizione si intreccia con simboli postmoderni, dando luogo a un'estetica avant-pop.

L'impossibilità di sostenere un rapporto stabile con il passato risuona anche nella poesia più recente, come testimonia l'antologia *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, curata da Giulia Martini. Come osserva la curatrice, il modo dominante è quello dell'esperienza del corpo¹³. La disgregazione del mondo si riflette in immagini di malattia che si irradiano nello spazio circostante, assumendo, ad esempio, la forma simbolica del cibo nocivo. Nei poeti più giovani emerge anche un attaccamento nostalgico alle fondamenta. In uno stato di *Andenken* poetico, il viaggio di ritorno, il *nostos*, si fonde con un desiderio di futuro, che si manifesta nella presenza di mezzi di trasporto e nelle ricorrenti forme del futuro semplice.

Tali dinamiche, tuttavia, non ristabiliscono una continuità tra passato e futuro uniti nell'*adesso* della poesia. Producono piuttosto punti di riferimento idealizzati, ritorni nostalgici alle fondamenta proiettati verso il futuro, senza aprire quel dialogo auspicato da Vattimo, radicato nel qui-e-ora e capace di incontrare il passato a partire dal presente. Esse esprimono invece il desiderio di uno stato migliore, ovvero il tentativo di sottrarsi al peso del presente. Il corpo, in questo contesto, non funge più da medium di conoscenza, ma subisce le conseguenze del tempo attuale. Quando il passato viene recuperato nel tentativo di redimere il futuro, esso risulta già privato della propria vitalità. La memoria si distorce secondo i desideri dell'io empirico, e la nostalgia finisce per configurarsi come un culto dell'immagine idealizzata del presente. Ciò che conta non è il passato in quanto tale, ma l'idea del passato e le emozioni che esso suscita. Questa nostalgia autoreferenziale annulla la distanza necessaria e rende impossibile un incontro autentico con il passato come realtà autonoma.

In questa incapacità di abitare la durata e di costruire un contatto con il presente e il passato risiede una frattura fondamentale. Dopo averne delineato i tratti principali nella poetica del secondo Novecento, è possibile rivolgersi alla ricerca della continuità mitica. A questo proposito, risulta esemplare una riflessione di Milo De Angelis:

La poesia rivela qualcosa che già c'era prima di noi. Per questo la poesia è tanto legata al ritorno, come ci insegnano Leopardi e Pavese. I luoghi che abbiamo amato ci parlano, si rivolgono a noi, proprio a noi, solo a noi, fanno cenni, sorridono come delle donne, sono donne. I luoghi

¹³ Cfr. G. Martini, *La funzione della nostalgia creativa*, pp. 137-158.

sono vivi, sono creature, hanno una voce. E ci chiamano, ci chiamano a sé, ci chiamano a giudizio: e noi, là, dove ci viene indicato, andiamo. Seguiamo una traccia, uno slargo, una vetrina, il muro identico di un palazzo, un citofono, il rumore di un camion: tutto, nella commozione assoluta del ritorno, si deposita in noi, attende di essere nominato¹⁴.

Questo passo, tratto dalla postfazione *Cosa è la poesia?* alla raccolta completa di De Angelis, introduce una concezione in cui i luoghi poetici si fondano sul movimento del ritorno. Attraverso tale movimento, gli oggetti diventano doppi, secondo una dinamica che richiama Leopardi, mentre il soggetto acquisisce, sulla scia di Pavese, un secondo sguardo, capace di ammirare «ciò che abbiamo già una volta ammirato»¹⁵. Nel presente si entra guidati dalla memoria, intesa non come strumento retorico o estetico, ma come principio stesso della creazione. Essa impone la ricerca delle parole esatte per nominare una materia che continua a interpellare il soggetto.

Si instaura così un dialogo tra soggetto e oggetto, tra l'io lirico e i frammenti dello spazio. De Angelis non fugge dal presente né subordina ad esso il passato; entra piuttosto in contatto con una realtà che possiede un proprio passato. Per comprendere appieno questa posizione è necessario ricordare il profondo legame del poeta con Lucrezio. De Angelis lo sente al tempo stesso fratello e maestro, aderendo così alla stirpe dei suoi lettori che inizia con Virgilio, Orazio, Ovidio, rinasce con Tasso, Bruno, Galileo, Vico, per arrivare fino a Leopardi, Pavese, Camus, Benn, Eliot. Questo legame, presente già nella tesina di maturità ai tempi della scuola, attraversa la rivista «Niebo», che nel 1978 dedica un numero a Lucrezio, il volume *Sotto la scure silenziosa* del 2005, che include frammenti del *De rerum natura*, e la traduzione completa dell'opera pubblicata nel 2022 nella collana Lo Specchio di Mondadori.

A partire da questa lettura, il giovane De Angelis, in particolare nella sua seconda raccolta *Millimetri* (1983), dissolve la consistenza delle scene a favore della velocità associativa dei frammenti poetici. L'identità centrale si eclissa, riecheggiando il principio lucreziano secondo cui «l'universo è infinito e non può ammettere un centro»¹⁶. Il lettore si trova esposto a lampi di linguaggio che sembrano eccedere la portata del soggetto lirico. La rappresentazione vorticosa del mondo diventa intransitiva, sospesa tra il nichilismo di Celan, *durchgründet vom Nichts*, e l'idea benniana della poesia come arte che impone forma al caos.

¹⁴ M. De Angelis, *Tutte le poesie*, p. 407.

¹⁵ C. Pavese, *Feria d'agosto*, p. 161.

¹⁶ M. De Angelis, *De rerum natura*, p. 69, v. 1070.

Nonostante l'impersonalità travolgente di questi versi, non si può parlare di una totale disintegrazione. Una volta abbattute le strutture unificanti, nel vuoto stesso emerge una nuova forza di coesione. I frammenti della realtà persistono nella loro contabilità, sopravvivendo alla scomparsa della struttura che li conteneva e dello sguardo che li aveva estratti dal caos. Il frammento non è un relitto privo di valore, ma conserva la memoria di un'unità precedente. Di conseguenza, non è sufficiente richiamarsi a un'estetica delle rovine: occorre riconoscere in esse il tragico, inteso come tensione tra presenza e assenza che il linguaggio è chiamato a sostenere.

Questo significato riaffiora nelle parole dello stesso De Angelis: «Sì,» dice, «il tragico risiede nell'incompiuto – ma ancora di più in quell'incompiuto che ha vissuto per un attimo la presenza dell'intero e che ora ne avverte la mancanza sanguinosa»¹⁷. E ancora: «La tragedia è ciò che continua a finire»¹⁸. Così sono anche i suoi versi, condannati all'impossibilità della chiusura. L'ordine abituale del tempo viene distorto: nessun limite può essere raggiunto, poiché le ore scorrono mentre lo sguardo ne rimane escluso: «tra una moltitudine / di assetati in orario», «si compiono gli anni, a manciate», «questo minuto / viene contato», «conto alla rovescia o secoli / in cammino»¹⁹. Il tempo della raccolta è chiuso in se stesso e si manifesta negli attimi e nei gesti, nel battito dell'essere più che nella progressione.

Non vi è più una tensione metafisica verso un tempo assoluto; ciò che emerge è la simultaneità di oggetti e azioni del presente e del passato. L'apparente caos di sensazioni e memorie è trattenuto dal ritmo, da un'attenzione *millimetrica* alla ricorrenza e alla variazione. La poesia di De Angelis resiste tanto alla dissoluzione quanto alla chiusura, costruendo un mondo perpetuamente frammentario ma internamente coerente, tenuto insieme dalla legge della sua musica.

Nel componimento di *Millimetri* in cui prende voce l'io lirico, la sua presenza deriva dall'impossibilità di essere dimenticato dagli oggetti stessi, radicati nello spazio poetico. È il poeta ad averli chiamati una volta all'esistenza, e per questo non può essere annullato del tutto:

Dicerie di un crocifisso, spighe
trascinate dentro il secchio...

¹⁷ M. De Angelis, *La parola data*, p. 53.

¹⁸ M. De Angelis, *Poesia e destino*, p. 45.

¹⁹ M. De Angelis, *Tutte le poesie*, pp. 103, 104, 123, 127.

tutto è lì
con il suo tatuaggio
e mi può
a malapena dimenticare. D'accordo.
Ho riunito
queste forze di gravità
in un cucchiaino
e ogni tredicenne
che risucchia vertebre
stamattina sa
il fatto suo. [...] ²⁰

Nel quadro della poesia italiana della seconda metà del Novecento, la memoria si manifesta come una dimensione attraversata da una frattura profonda, che investe tanto il rapporto con il passato quanto la possibilità stessa di riconoscere il precedente statuto della poesia. Sulla base di alcune osservazioni riguardo alla poesia di De Angelis vediamo però come il ritorno poetico non assume più la forma di un recupero lineare o conciliatorio, ma può configurarsi piuttosto come un movimento di discesa, che rinvia a una temporalità altra, di carattere mitico. È proprio questa discesa a delineare uno dei gesti cruciali della poesia contemporanea: un movimento che, pur radicato nel presente, si volge verso il passato senza pretenderne il ripristino. Come scrive Milo De Angelis: «scendere veramente / senza astuzie, significa tagliarsi / la via del ritorno»²¹. Tagliarsi la via del ritorno non equivale qui a una fuga dal presente, ma indica piuttosto l'accesso a un tempo che non coincide con quello storico.

La figura di Orfeo, evocata dal motivo della discesa, consente di precisare ulteriormente la natura di questo movimento. Nell'interpretazione di Giorgio Colli, Orfeo non è il mediatore tra Apollo e Dioniso, ma colui che «esprime la loro unione e perisce straziato dalla loro lotta»²². Il riferimento a Orfeo implica dunque il riconoscimento non solo della bellezza e della grazia effimera del canto, ma anche dell'impossibilità di un recupero pieno, della violenza e della disperazione che accompagnano la ricerca. La poesia si colloca così in una tensione irriducibile: è tragica, perché nasce dall'incompletezza e dall'esperienza di una perdita irrimediabile; ed è al tempo stesso salvifica, perché, nel nominare ciò che è assente, istituisce uno spazio fragile ma durevole di pre-

²⁰ Ivi, p. 110.

²¹ Ivi, p. 70.

²² G. Colli, *La sapienza greca*, I, p. 39.

senza. La parola poetica abita questa soglia instabile, tra il vuoto e il dire, tra un passato che non può più tornare e un futuro che non è ancora disponibile.

In questa prospettiva si chiarisce anche la posta teorica dell'analisi. La frattura storica che attraversa il secondo Novecento non incide direttamente sul tempo proprio della poesia, poiché l'opera poetica non è riducibile a uno strumento documentario né a un semplice fattore valutabile in base alla sua durata o alla sua resistenza al tempo. Essa costituisce piuttosto uno spazio reale e autonomo, nel quale entrano in relazione la storia, intesa come *contenuto fattuale*, e una memoria investita di valore individuale, ovvero un *contenuto di verità*²³. L'opera può essere così intesa come correlato della coscienza dell'autore: un luogo in cui il confronto con la tradizione e con i predecessori si intreccia a un rapporto singolare con la memoria, con il suo statuto e con le sue forme di manifestazione.

Il passato riemerge attraverso riprese e ritorni di formule, strutture e immagini, ma anche mediante l'incontro con il *già stato* e con le assenze che si impongono nel presente dell'esperienza. Da questa dinamica nasce l'unicità dei nuovi spazi letterari: il contatto con le cose, nella poesia, non avviene sul piano del consumo o dell'appropriazione immediata, ma secondo la logica del ritorno. Gli oggetti non vengono esauriti dal loro apparire; al contrario, mantengono una distanza che garantisce tanto la loro libertà quanto quella del soggetto che li incontra. Il rapporto memoriale tra soggetto e spazio si fonda infatti sulla distanza mantenuta tra due orizzonti e sull'unicità dell'oggetto, che appartiene alla dimensione mitica del tempo.

Sugli stessi presupposti si fonda l'esperienza dell'aura, teorizzata da Walter Benjamin²⁴ e interpretata da Terry Eagleton come un'esperienza mediata dalla memoria. Il contatto *hic et nunc* tra soggetto e oggetto non è sufficiente a produrre profondità auratica se non attraverso la ripetizione. Come osserva Eagleton, «nel processo della percezione soltanto quegli stimoli che non vengono scrupolosamente registrati si infiltreranno nell'inconscio per posarvi le tracce della memoria; e queste tracce, una volta rianimate, stanno alla radice dell'esperienza auratica»²⁵. L'aura si fonda dunque su una riscoperta che richiede il riferimento al passato per potersi realizzare nel futuro, e l'unicità dell'oggetto non coincide con l'istantaneità della sua esistenza, ma con la sua capacità di persistere.

²³ Cfr. W. Benjamin, *Le affinità elettive*, p. 164: «La critica cerca il contenuto di verità di un'opera d'arte, il commentario il suo contenuto reale».

²⁴ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca*, pp. 19-56; A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka*, pp. 460-473.

²⁵ T. Eagleton, *Walter Benjamin or Towards*, p. 35.

Questo rapporto sottrae l'oggetto alla caducità del tempo lineare non per fissarlo in un istante ideale, bensì per restituirlo alla dimensione mitica del tempo. Tale doppia tensione è stata messa in evidenza anche da Franco Rella che, riprendendo Benjamin, descrive il collezionismo come «una fase aurorale della storiografia materialistica»²⁶. «Il collezionista sottrae, o sembra sottrarre», spiega il critico, «gli oggetti al c'era una volta, ma si arresta ad una complicità con gli oggetti stessi. Avendo interrotto la corrente che li trascina, egli li salva nell'eternità dell'arte»²⁷.

Questa eternità non appartiene al *Chronos*, ma all'*Aion*. In *Logique du sens* Gilles Deleuze descrive l'*Aion* come una linea illimitata e incorporea, distinta dal tempo cronologico, grazie alla quale il linguaggio e il senso diventano possibili: è nell'*Aion* che i suoni acquisiscono significato, non appartenendo più ai corpi come qualità fisiche²⁸. È qui che nasce la possibilità stessa della significazione, intesa come processo continuo che non coincide né con il divenire né con il perire. Il tempo eonico si configura così come un principio generativo, come un movimento incessante di attribuzione di senso.

È in questo orizzonte che può essere collocato il tempo della poesia. La frattura storica non lo distrugge, perché esso non appartiene al regime del *Chronos*. Il tempo poetico è un tempo del ritorno, di una durata non numerabile, in cui la memoria – *Mnemosyne* – si manifesta come forza capace di sottrarsi al corso lineare dell'esistenza. In questo ordine dell'essere, la vita destinata alla morte si trasforma in storia continuamente riattivata dal canto: l'arte appare così come depositaria del passato e, al tempo stesso, come luogo da cui il passato continua a trarre vita.

In tal modo, la riflessione può chiudersi secondo una logica circolare. Se la poesia è memoria, e se la memoria è attraversata dalla frattura, ciò non implica una condanna alla perdita o a una nostalgia compensatoria. Nel tempo eonico della poesia, il ritorno non coincide con la restaurazione, ma con la possibilità di un contatto non consumante con le cose. È in questa distanza auratica, in questa libertà reciproca di soggetto e oggetto, che anche la poesia del secondo Novecento continua a ritrovare una forma di continuità mitica: non contro la frattura della storia, ma attraverso di essa.

²⁶ F. Rella, *Critica e storia*, p. 24.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Cfr. G. Deleuze, *Logica del senso*, p. 145

Bibliografia

- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. E. Filippini, Torino, 2000
- W. Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, 2014
- D. Bondì, *Crisi dell'obiettività e frammentazione della storiografia. Note sul dibattito anglo-americano (1999-2010)*, in «Storiografia», XVI, 2012, pp. 211-231
- G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Milano, 1977
- M. De Angelis, *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, 2017
- M. De Angelis, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Milano, 2017
- M. De Angelis, *Poesia e destino*, Milano, 2019
- M. De Angelis, *De rerum natura di Lucrezio*, Milano, 2022
- G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. M. De Stefanis, Milano, 1975
- T. Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981
- M. Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, 2012
- A. Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York-London, 1995
- A. Lipszyc, *Sprawiedliwość na końcu języka. Czytanie Waltera Benjamina*, Kraków, 2012
- D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge, 1985
- D. Lowenthal, *Imagined Pasts: Reconstructing History*, in *Storia delle idee: problemi e prospettive*, a cura di M. L. Bianchi, Roma, 1989, pp. 134-155
- G. Martini, *La funzione della nostalgia creativa*, in «Polisemie», II, 2021, pp. 137-158
- P. Nora, *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux*, in *Les lieux de mémoire*, vol. I, sous la direction de P. Nora, Paris, 1997
- P. Nora, *L'avvento della memoria*, trad. it. di C. Benzi, in «Lettera internazionale», CXV, 2013, pp. 7-14
- C. Pavese, *Feria d'agosto*, Torino, 2017
- J. H. Plumb, *The Death of the Past*, London, 1969
- G. Pontiggia – E. Di Mauro, *La statua vuota*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia – E. Di Mauro, Milano, 1978, pp. 9-17
- P. Ricœur, *Memoria, storia, oblio*, in «Lettera internazionale», XCI, 2007, pp. 49-55
- G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine. Identità della poesia contemporanea*, in Id., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, 2018, pp. 159-169
- G. Vattimo, *Le avventure della differenza*, Milano, 1980
- G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, 1985
- H. White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, 1973
- H. White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in Id., *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, 1978, pp. 81-100
- J. Winter, *The Generation of Memory: Reflections on the "Memory Boom" in Contemporary Historical Studies*, in «Bulletin of the German Historical Institute», XXVII, 2000, pp. 69-92

In principio era il suono. Mito e simbolo in Marius Schneider

Francesca Ferrara

Nell'indagare come il Novecento abbia attraversato e incarnato il senso della "frattura" e della lacerazione e abbia individuato nel richiamo al mito – e nella conseguente ricerca e costruzione di nuove mitologie – la possibilità di ricomposizione di quella frattura, e quindi di costruzione di un ponte tra passato e presente della crisi, richiamarsi al nome di Marius Schneider (1903-1982), etnomusicologo e mitologo tedesco, appare interessante per vari ordini di ragioni. In primo luogo, perché nelle sue pagine emerge in modo chiaro il senso e il significato di tale frattura, che da un piano prettamente storico-musicale trapassa in un più originario piano ideale, simbolico e metafisico. In secondo luogo, perché oltre al senso della frattura, della contrapposizione tra ordine simbolico-musicale del passato e perdita di tale orizzonte nel presente, Schneider prospetta una possibilità di riconnessione all'originario, di ricollegamento al passato mitico, di parziale ricomposizione della lacerazione, che, proprio in virtù di quella preliminare separazione, diviene maggiormente consapevole di sé. In terzo luogo, infine, sta la natura multidisciplinare della riflessione di Schneider. Se, infatti, il Novecento ha indagato il problema del mito, dell'originario, del primitivo non solo attraverso la letteratura e la filosofia, ma anche riflettendo con e sui linguaggi delle arti, di particolare interesse appaiono le indagini di Schneider, che si concentrano ad approfondire tali temi per mezzo dell'analisi della dimensione musicale e acustica del mondo, riconnettendo insieme prospettive antropologiche, musicologiche, artistiche e religiose.

Il nome di Marius Schneider non è particolarmente noto al grande pubblico, e anche per gli specialisti si tratta di una figura talvolta citata, e che risulta in qualche modo familiare, ma che solo raramente è stata oggetto di uno studio sistematico e approfondito¹. Ciò giustifica la necessità di presentare

¹ Nel panorama internazionale si segnalano solo due studi monografici prettamente dedicati alla figura di Mari-

brevemente non solo i nuclei fondamentali del suo pensiero, ma anche alcuni dei principali snodi attorno a cui ruotano le sue vicende biografiche. Nato in Alsazia nel 1903 in una zona originariamente appartenente alla Germania e attualmente alla Francia, studente di filologia, di piano e di composizione, si diplomò in musica a Berlino nel 1930 con una tesi dedicata all'Ars Nova nel XIV secolo in Francia e in Italia². Pubblicò nel 1934 una ricca storia della polifonia³, ma con l'affermarsi delle sue ricerche nel loro specifico abito di studio aumentarono anche i contrasti con le figure di spicco delle organizzazioni culturali naziste che in quel periodo stavano prendendo piede. Gli fu, infatti, negata l'abilitazione all'insegnamento universitario alla Friedrich-Wilhelms-Universität di Berlino⁴, perché veniva messa in discussione la sua affidabilità alla nazione: i suoi insegnamenti non potevano essere utili, in quanto la questione del popolo tedesco non rientrava nei suoi ambiti d'interesse e, anzi, egli poteva essere addirittura annoverato tra gli oppositori del nazionalsocialismo. In seguito, Schneider fu reclutato nell'esercito alla difesa, e si recò per il periodo di leva in Tunisia, sfruttando, però, quel soggiorno per dedicarsi alle sue ricerche, in modo particolare lavorando allo studio dei processi di assimilazione musicale. Nel 1943, conclusa ormai la campagna d'Africa, tornò a Berlino e si propose quale curatore dell'Istituto per la ricerca musicale, sperando che l'avversione verso di lui fosse ormai solo un ricordo del passato, ma, sebbene fosse stata riconosciuta la qualità delle sue ricerche scientifiche sulla musica comparativa e sugli inizi della polifonia, veniva messa parimenti in risalto l'assenza in tali studi di un punto di contatto con la visione del mondo nazionalsocialista. Le sue ricerche, perciò, furono ritenute controverse e venne, quindi, in ultima analisi confermata l'ostilità del regime nei suoi confronti. Condividendo il destino di tanti altri studiosi, scienziati e intellettuali del suo tempo, vista negata la possibilità di condurre le proprie ricerche e accedere alla carriera accademica in Germania, all'inizio del 1944 espatriò in Spagna e accettò un impiego all'Instituto Español de Musicología di Barcellona, dove si dedicò allo studio del simbolismo musicale nella musica primitiva e nelle civiltà antiche e allo studio delle relazioni tra la l'architettura medievale e la

us Schneider: W. Zimmermann, *Tonart ohne Ethos. Der Musikforscher Marius Schneider* e l'ampio e riccamente documentato saggio B. Bleibinger, *Marius Schneider und der Symbolismo. Ensayo musicológico y etnológico sobre un buscador de símbolos*.

² Cfr. M. Schneider, *Die ars nova in Frankreich und Italien*.

³ Cfr. M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien*.

⁴ La Friedrich-Wilhelms-Universität corrisponde attualmente alla Humboldt-Universität, nominata così in onore del suo fondatore Wilhelm von Humboldt.

musica, insegnando parallelamente musicologia. Negli anni Cinquanta rientrò definitivamente in Germania e nel 1955 ottenne finalmente l'abilitazione all'Università di Colonia, che gli permise di insegnare. Nel 1968, per un biennio, si trasferì poi all'Università di Amsterdam, accompagnando l'attività d'insegnamento a quella di conferenziere.

L'introduzione e la diffusione del suo pensiero in Italia nei primi anni '70 si deve principalmente alle figure di Alfredo Cattabiani, mitologo e mitografo, nonché direttore delle Edizioni Rusconi⁵, e in particolar modo a Elémire Zolla che, interessatosi al pensiero di Schneider, oltre a richiamarsi nei propri scritti esplicitamente al suo pensiero, e a includere proprie postfazioni a edizioni italiane degli scritti schneideriani, fece tradurre diversi suoi contributi per ospitarli nella rivista che dirigeva, «Conoscenza religiosa»⁶.

Nell'esposizione dei nuclei principali del pensiero di Schneider, pensiero che non è però possibile abbracciare distesamente in questo contributo, risulta interessante focalizzare l'attenzione proprio intorno al problema del mito come evidenziazione di una frattura e al tempo stesso prospettazione di una possibilità di ricomposizione e sanamento. Con Marius Schneider siamo di fronte a un critico della cultura occidentale: critico in particolar modo dei suoi aspetti più moderni e razionalistici, ma critico in una misura differente

⁵ Per la casa Editrice Rusconi fu pubblicata nel 1970, con il titolo *Il significato della musica*, una serie di saggi schneideriani originariamente pubblicati negli anni '50 e '60. Cfr. M. Schneider, *Il significato della musica*. Nello specifico, i saggi schneideriani erano: *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik* (1951); *Soziologie et mythologie musicales* (1960); *Les fondements intellectuels et psychologiques du chant magique* (1956); *Nature et origine du symbole* (inedito); *Zur Bedeutung der Flügel* (1960); *Was ist Rhythmus? Über die natürlichen rhythmischen Fähigkeiten des Menschen* (1965); *Die Bedeutung der Stimme in den alten Kulturen* (1952-1953); *Vom gregorianischen Choral* (1936); *Die musikalischen Grundlagen der Sphärenharmonie* (1960); *Die Trommel, Königin der Musikinstrumente und Mutter aller Dinge* (1962); *L'idéologie de quelques instruments de musicologie populaire et le cycle de l'année en Espagne* (1953); *Die Natur des Lobgesangs* (1964). In anni successivi, sempre per la casa Editrice Rusconi, fu pubblicato anche il saggio M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*.

Per una ricognizione intorno al rapporto, o per meglio dire all'occasione mancata di confronto, tra Marius Schneider e la cultura italiana, si veda A. Colimberti, *Un incontro mancato. Marius Schneider e la cultura italiana*. A Colimberti si deve, inoltre, l'attenzione e la riproposizione del pensiero di Schneider negli ultimi anni.

⁶ I saggi che figurano sulla rivista, che attraversano tutto il suo arco editoriale di vita, sono i seguenti: *La simbologia della danza* (1, 1969); *Sono le cerimonie adatte ai tempi?* (2, 1969); *Le basi storiche della simbologia musicale* (3, 1969); *Canto e musica strumentale nei riti funebri delle alte civiltà antiche* (1, 1970); *La coppia simbolica "musica e pietra"*. *Saggio di decifrazione di un pensiero filosofico espresso con un simbolo di natura rituale* (3, 1971); *Natura e origine del simbolo* (4, 1971); *Udire e cantare* (3, 1972); *Musica e lingua sacra nella tradizione vedica* (1, 1973); *Una concezione del mondo in uno strumento musicale* (2, 1973); *Arte e natura nella musica* (3, 1973); *Il vero Don Giovanni* (3, 1974); *Linguaggio e simbolo in Heidegger* (4, 1977); *La simbologia dell'asino* (2, 1980); *Le basi del mondo luminoso-acustico e la sua concretezza apparente* (1-2, 1982); *Il mito del mondo primordiale e l'armonia delle sfere* (1, 1983).

rispetto a quei diagnostici e “clinici” della contemporaneità che avevano visto ai primi del Novecento, e in particolar modo a cavallo tra le due guerre, il segno della crisi nel riaffiorare di potenze e moti irrazionali e irrazionalistici, demoniaci si potrebbe dire, e nel venir progressivamente meno dello spirito umanistico europeo. L’avvio e il prender consistenza del processo di crisi era per Schneider individuato molto più indietro rispetto al mondo moderno e contemporaneo: era collocabile nelle origini mitiche dell’umanità e nel Novecento quella frattura trovava solo la sua più piena e consapevole espressione e il suo compimento. Non era, inoltre, per il musicologo tedesco, l’affiorare dell’irrazionalismo e dei motivi primitivistici un segno della crisi, come tanti altri intellettuali focalizzati a individuare fratture nello sviluppo della storia umana prima di lui avevano posto all’attenzione. Il rapporto era, invece, piuttosto rovesciato: il vero segno della crisi era, infatti, proprio il venir meno di un legame all’originario – e non, piuttosto, il nuovo richiamarsi a esso –, venir meno che aveva caratterizzato il processo di razionalizzazione e “materializzazione” del mondo. E quella frattura e quella crisi, proprio invece attraverso la riattivazione dei miti e dei riti che si riconnettevano a quell’originario, potevano vedere una loro forma di ricomposizione.

Schneider aveva analizzato i miti provenienti dalle più svariate tradizioni culturali e li aveva interpretati come “potenze sonore”, tentando di restituire l’affresco di un’originaria concezione del cosmo fondata sul suono, una vera e propria *cosmophonía*. Su questi assunti si fondavano le argomentazioni del suo studio del 1957, *Primitive Music*⁷, che resta probabilmente il suo più celebre saggio. Nell’indagare le cosmogonie delle civiltà antiche e dei popoli primitivi, Schneider aveva tentato di mettere in luce come esse si basassero su un sostrato metafisico comune, un nesso logico e una fitta rete di analogie: la realtà acustica, sebbene lo sviluppo della storia umana avesse offuscato tale dimensione e snaturato l’origine del mondo, è, secondo le tradizioni mitografiche analizzate da Schneider, il fondamento di ogni cosa; in principio vi è il suono; la musica è alla base del rito. Nelle prime pagine del suo saggio egli, infatti, scriveva:

Tutte le volte che la genesi del mondo è descritta con sufficiente precisione, un elemento acustico interviene nel momento decisivo dell’azione. Nell’istante in cui un dio manifesta la volontà di dare vita a se stesso o a un altro dio, di far apparire il cielo e la terra oppure l’uomo, egli emette un suono. Espira, sospira, parla, canta, grida, urla, tossisce, espettora, singhiozza,

⁷ Cfr. M. Schneider, *La musica primitiva*.

vomita, tuona, oppure suona uno strumento musicale. [...] La fonte dalla quale emana il mondo è sempre una fonte acustica. L'abisso primordiale, la bocca spalancata, la caverna che canta, il *singing* o *supernatural ground* degli Eschimesi, la fessura nella roccia delle *Upanishad* o il *Tao* degli antichi Cinesi, da cui il mondo emana "come un albero", sono immagini dello spazio vuoto o del non essere, da cui spira il soffio appena percepibile del creatore. Questo suono, nato dal Vuoto, è il frutto di un pensiero che fa vibrare il Nulla e, propagandosi, crea lo spazio. È un monologo il cui corpo sonoro costituisce la prima manifestazione percepibile dell'Invisibile. L'abisso primordiale è dunque un "fondo di risonanza", e il suono che ne scaturisce deve essere considerato come la prima forza creatrice, che nella maggior parte delle mitologie è personificata negli dèi-cantori⁸.

In queste poche righe sono sintetizzati alcuni dei nuclei fondamentali del pensiero di Schneider: le cosmogonie dei popoli antichi, così come anche delle popolazioni "primitive" della contemporaneità, sono accumulate dall'insistenza su un elemento acustico posto all'origine del mondo, spazio in cui risuona la forza creatrice sonora. In ogni descrizione delle origini interviene un elemento sonoro che segna l'inizio della creazione e che mantiene la sua esistenza, e l'esistenza di ciò che è creato, vibrando acusticamente: «la creazione come pure la conservazione dell'universo sono funzione di un moto continuo la cui origine è una vibrazione acustica. L'idea dell'unità vibratoria del mondo ha indotto i filosofi a creare una cosmogonia nella quale questa omogeneità dell'universo si esprime in un sistema di concordanze. In origine vi erano soltanto dei suoni, che a poco a poco si trasformarono in materia»⁹. Il corpo materiale, la fissazione in enti dotati di consistenza materica subentrano solo in un secondo momento: all'origine non vi sono che suoni, il fluttuante dispiegarsi di vibrazioni acustiche.

Come specificava ulteriormente nel saggio *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, la cui traduzione italiana è contenuta ne *Il significato della musica* con l'omonimo titolo, «il suono è la sostanza originaria di tutte le cose, anche là dove non è più percepibile nell'uomo comune. Il canto della morte è l'atto creativo da cui si sprigiona la vita»¹⁰. E, ancora, nel saggio *Les fondements intellectuels et psychologiques du chant magique*, contenuto in traduzione italiana nella medesima raccolta con il titolo *Musica e magia*, ancora più chiaramente viene espressa la concordanza nelle mitografie dell'antichità di un'origine acustica, in quanto pura vibrazione, dell'essere, che solo in un secondo momento si cristallizza e si irrigidisce in materia:

⁸ Ivi, pp. 13-14.

⁹ Ivi, p. 85.

¹⁰ M. Schneider, *Il significato della musica*, p. 17.

I miti dei popoli primitivi e le speculazioni cosmogoniche delle civiltà alte insegnano che il sostrato di tutti i fenomeni dell'universo è un elemento vibratorio e, specificamente, acustico. La prima manifestazione sensibile della creazione è un suono che, secondo le tradizioni, emana dal *tao*, dall'abisso primordiale, da una caverna, da un *singing ground*, da un uovo fulgente, dal sole, dalla bocca spalancata di un dio o di uno strumento musicale che simboleggia il creatore. Questo suono emana dal vuoto nel quale è formato un pensiero il quale fa vibrare il Nulla. Trasformandosi in monologo questo pensiero si riveste di un corpo ed è questo corpo sonoro che costituisce la prima manifestazione percettibile dell'Invisibile¹¹.

Quello ripercorso da Schneider nelle sue indagini comparative è quindi il processo di creazione che da un'originaria vibrazione acustica, associata alla dimensione del canto e del grido, che dà origine a un mondo di matrice acustica, conduce progressivamente solo in un momento successivo alla comparsa della materia:

Nel primo stadio della creazione la natura del mondo è dunque puramente acustica. Il creatore stesso non è che un canto, uno strumento musicale o una caverna che risuona, ed è assai probabile che la materializzazione dell'idea del creatore sotto specie di strumento musicale, di caverna, di corpo oppure soltanto di testa umana o animale sia soltanto una concessione al mito cui si voglia dare un carattere più concreto. In realtà il creatore è un essere puramente acustico, un canto o un grido, emesso probabilmente da una voce di testa che crea un mondo di suoni e di luce. L'apparizione della materia è il prodotto di un atto posteriore, reputato molto spesso uno stadio di decadenza. Anche i primi uomini erano esseri sonori e luminosi che planavano nell'aria¹².

La natura primariamente e originariamente acustica del mondo viene ribadita, inoltre, anche in relazione alla sua nominabilità, all'associazione a ogni ente di un nome, di un suono. L'esistenza è in primo luogo "essere chiamati": «se il creatore è un canto, è evidente che il mondo a cui dà vita è un mondo puramente acustico. [...] La radice, la potenza e la forma di tutte le cose esistenti sono costituite dalla loro voce o dal nome che portano, perché tutti gli esseri non esistono se non in virtù del solo fatto di essere stati chiamati per nome. La natura dei primi esseri è puramente acustica. I loro nomi non sono definizioni, ma nomi o suoni propri: non sono dunque solamente supporti vocali della forza vitale degli esseri, ma gli stessi esseri»¹³. Il suono del proprio nome non è mera convenzione o aggiunta all'esistenza: originariamente rappresenta, invece, l'esistenza stessa degli enti.

Nelle sue pagine, che hanno sovente maggiormente i tratti di una rivela-

¹¹ Ivi, p. 59.

¹² Ivi, p. 60.

¹³ M. Schneider, *La musica primitiva*, p. 17.

zione iniziatica piuttosto che di una vera e propria argomentazione logico-discorsiva, Schneider si richiama ad alcuni filosofi della tradizione occidentale, i cui pensieri possono essere ascritti prevalentemente alla corrente irrazionalistica: in primo luogo Arthur Schopenhauer, ma anche Ludwig Klages e Henry Bergson. Non mancano assonanze e analogie con la tradizione romantica, che particolare attenzione aveva dedicato alla natura immateriale della musica e alla sua centralità nell'essere espressione dello spirito. Ma i riferimenti principali nelle pagine schneideriane non provengono dalla cultura occidentale. Sebbene l'idea di un'origine acustica del mondo sia diffusa in tutte le parti del mondo e caratterizzi le mitologie di quasi tutte le civiltà antiche, l'India è il punto di riferimento privilegiato nelle indagini del musicologo tedesco. È proprio in India, infatti, che è messa maggiormente in risalto la potenza cosmogonica e magica del suono. Ed è per questo motivo che nelle sue ricerche cosmogoniche Schneider tiene sempre presente lo studio degli antichi testi della tradizione induista, dai Veda, ai Brahmana, alle Upanishad.

Il discorso di Schneider progressivamente, sulla base di ricerche comparative e dell'individuazione di ricorrenze e analogie rintracciate nelle varie tradizioni dell'antichità, si estende in realtà a ricomprendere un concetto generale di mito: nei miti delle antiche civiltà, come già richiamato, vi è una costante e tale costante riguarda la natura sonora della prima manifestazione sensibile della creazione. *In principio era il suono.*

Ma le riflessioni di Schneider non si limitano al piano puramente musicale e musicologico che, anzi, resta spesso sullo sfondo, presupposto delle argomentazioni che si dispiegano negli scritti schneideriani: attraverso una comparazione tra i modi di pensare e di praticare la musica, Schneider si rivolge in primo luogo a un piano metafisico, risalendo alle differenti forme di filosofia che sono alla base di tali modi di pensare e di praticare la musica. E, quindi, le culture primitive, proprio perché prossime alla dimensione acustica della creazione, sono caratterizzate da una focalizzazione sulla percezione del movimento e della fluttuazione dei fenomeni, mentre le culture "alte", ovvero quelle civilizzate, quelle in cui il processo di razionalizzazione ha cominciato a dispiegarsi, quelle in cui l'apparizione della materia ha inaugurato quello «stadio di decadenza», si concentrano intorno all'aspetto statico delle forme. Nel primo caso siamo di fronte a una concezione realistica, artistica e intuitiva del reale; nel secondo caso siamo di fronte a una concezione geometrica, scientifica e astratta del mondo. Appare chiaro, quindi, il rovesciamento operato da Schneider: realistica è quella concezione del mondo che legge il mondo *sub specie phonica*; astratta, proprio perché slegata da un reale originario, è

quella concezione del mondo che si concentra intorno alla cristallizzazione del suono in materia. Potremmo, in altri termini, definire la prima concezione costruita intorno all'udito; la seconda intorno alla vista: *Weltzuhören* da un lato, *Weltanschauung* dall'altro.

Individuando una differenza profonda in relazione al modo di praticare la musica, che è al tempo stesso in ultima analisi un modo di interpretare il mondo, tra le culture sonore “primitive” e quelle “alte”, nel saggio *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, Schneider scriveva:

La concezione primitiva dell'essenziale è realistica, artistica e intuitiva; il suo carattere, dinamico: nelle alte culture la concezione dell'ultima realtà è geometrica, scientifica e astratta. Per essa, l'ultima verità si verifica solo nel riposo (e non nel movimento), nelle forme o idee pure e nei numeri-idee, mentre le forme accidentali o fluttuanti sono solo esteriorizzazioni imperfette delle idee. Come le alte civiltà “pensano” e sistemano coscientemente le loro idee per mezzo di una serie di segni astratti (simboli), i primitivi “ballano” e cantano le loro idee, che nella loro maggioranza vivono negli strati inferiori della coscienza¹⁴.

Le culture alte, ovvero quelle civilizzate, sono caratterizzate da un pensiero razionalista in cui i ritmi dell'uomo e dell'universo non sono più direttamente vissuti, “ballati”, ma rappresentati in modo spaziale, astratto e precisamente calcolati. Alle culture “basse” e alle culture “alte” possono essere quindi associate due fondamentali e differenti metafisiche della natura, dalla cui analisi è possibile lasciar emergere una profonda frattura tra un orizzonte del presente e un originario orizzonte del passato: da un lato, nelle culture primitive veniva colto il carattere fluttuante e dinamico del fenomeno, nella cui forma poteva essere ancora percepito il movimento di un sostrato sonoro originario che lo caratterizzava e che era vissuto dall'uomo primitivo, ponendosi sullo stesso piano acustico del mondo (cantando e danzando); dall'altro, nelle culture “alte”, viene in primo luogo colto l'aspetto statico dei fenomeni, assecondando quella concezione geometrica, scientifica del reale, che si rivela astratta e lontana, quindi, dalla dimensione dinamica e autentica della realtà.

Nei suoi scritti Schneider è interessato a evidenziare i segni del trapasso tra queste due culture, a mettere in luce i segnali di tale frattura. Nell'individuare i tratti caratteristici di questo spostamento dalla prima alla seconda concezione, che è spostamento sì storico ma in primo luogo soprattutto metafisico, non scorge alcun segno di effettivo e vero progresso. Schneider sembra, anzi, allu-

¹⁴ M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, p. 9.

dere all'idea che con il neolitico cominci un'era della decadenza che si estende fino alla contemporaneità, decadenza caratterizzata da un progressivo venir meno del legame con quella originaria e autentica dimensione acustica del mondo:

Il deviare dalla imitazione realistica produce una delle crisi spirituali più gravi della storia umana, perché, invece di continuare a conoscere il proprio ambiente grazie all'imitazione dei ritmi naturali, l'essere umano, per mezzo di ritmi artificiali, si volge verso il pensiero speculativo. Lo sviluppo dell'intelligenza discorsiva comincia a distruggere la percezione di una serie di insiemi naturali e la riflessione speculativa si pone a selezionare determinati elementi della forma totale, sperando, dall'estrema accentuazione o dalla soppressione di alcune parti individuali della forma totale, un aumento specifico delle forze naturali. In queste culture medie il contatto intimo dell'uomo con la Natura e con gli animali va perdendosi¹⁵.

La frattura, la crisi è quindi identificata da Schneider nel progressivo allontanamento dalla Natura e dagli animali, che è un progressivo allontanamento dal mondo nella sua "realtà" e dalla dimensione acustica che ne è posta all'origine. La separazione e la scissione tra culture primitive e medio-alte culture, tra primitivi e civilizzati, non identifica, quindi, più tanto l'articolarsi cronologico di diverse fasi storiche dell'umanità, ma abbraccia concezioni che riguardano più essenzialmente il rapporto dell'uomo con il mondo e con la natura. "Primitivo" per Schneider significa, quindi, "naturale". Da questa prospettiva, intento di Schneider non è solo indagare i miti per mettere in luce elementi dell'antichità, ma identificare junghianamente nelle simbologie mitiche archetipi e forme originarie e stratificate della coscienza umana.

Anche il magismo viene interpretato da Schneider quale figura simbolica di passaggio all'interno di quel processo di razionalizzazione che transita dalle culture basse a quelle alte, e che si allontana con ciò da un originario modo di recepire la duplicità del reale alla base della produzione tramite sfregamento che caratterizza la funzione dello strumento musicale:

Invece di formare con la propria persona uno dei due poli (tesi e antitesi) che costituiscono tale duplicità, creando così un ritmo mutuo naturale, il mago cessa di impegnare la propria persona in questa bipolarità e la trasferisce ai suoi dèi con aspetto doppio e ai suoi strumenti magici. Forse l'istinto di dominare lo spinse a porsi così fuori della legge naturale e persino a giocare con questa legge. Pertanto, invece di riprodurre i ritmi della Natura, l'uomo-mago creò ritmi artificiali; invece di operare dentro la Natura, si pose di fronte a essa; invece di conformarsi alle leggi della Natura, tentò di sottometterla; invece di vivere i ritmi della vita, cominciò a

¹⁵ Ivi, pp. 41-42.

“pensare la vita”; invece di cantare o emettere gridi-simboli, fabbricò strumenti con forme o ornamenti di animali per *fare* musica¹⁶.

Di per sé, quindi, praticare la musica non significa automaticamente ricollegarsi all’originario, non vuol dire riconnettersi alla Natura, perché lo stesso «*fare* musica», invece di “*essere*” musica in un senso imitativo, è segno di un processo di decadenza¹⁷.

Ma, se si ammette che è presente una frattura, è possibile anche individuare un tentativo di ricomposizione, di risanamento della lacerazione, di ricollegamento a quell’originario perduto?

La possibilità di ricomposizione è data secondo Schneider in primo luogo dalla caratterizzazione e dalla natura del reale stesso. Analizzando i miti della tradizione indiana, il musicologo riporta come secondo tali testi il mondo fu creato da un suono iniziale che, uscendo dall’abisso primordiale, si rivestì di luce. Una parte di questa luce sonora si convertì progressivamente in materia. Ma la materializzazione non fu mai completa, perché in ogni aspetto del reale continua infatti a sussistere un residuo più o meno scarso della sostanza sonora originaria che lo creò: «tutti gli esseri e tutti gli oggetti rivestiti di materia continuano tuttavia a racchiudere una certa quantità della propria sostanza acustica originale. Tale sostanza si manifesta nella loro voce, o nel suono che da loro si può trarre, o semplicemente dal nome che portano. Si costituisce così, fra l’uomo e l’oggetto più inanimato e muto, tutta una gerarchia di valori, stabiliti secondo il grado o l’intensità con la quale ogni essere, o ogni oggetto, è capace di realizzare la sostanza acustica della propria materia»¹⁸.

Schneider sembra alludere, quindi, alla sopravvivenza dell’arcaico e dell’originario nell’attuale e nel presente, sopravvivenza connaturata alla natura del reale e che consente di gettare un ponte tra le culture primitive e le culture alte, tra passato e presente.

Soffermandosi sulla nozione di simbolo sonoro, Schneider mette in luce

¹⁶ Ivi, p. 48.

¹⁷ Così, infatti, spiega Schneider nel saggio *Nature et origine du symbole*, distinguendo l’utilizzo di elementi naturali nella musica alla musica imitativa vera e propria: «È [...] innegabile che la musica artistica utilizzi anche ritmi e suoni offerti dalla natura. Ma, pur servendosi di questi materiali, li assoggetta sempre a un ordine specificamente umano, anzi razionale. E poiché essa fa parte del mondo della luce, mentre la natura del suono appartiene piuttosto al sogno, le sue costruzioni troppo coscienti non giungono a toccare la regione cosmica. Abbandonando ogni imitazione veramente realistica, essa crea un mondo sonoro artificiale. Invece dell’opulento sviluppo della musica naturale vediamo nascere una padronanza della forma di origine nettamente intellettualistica. L’uso, originariamente inconsapevole, delle proporzioni numeriche diviene intenzionale» (M. Schneider, *Il significato della musica*, p. 83).

¹⁸ M. Schneider, *La musica primitiva*, p. 36.

come a esso corrisponda il mondo fluttuante del suono che, mediante il rituale, fa risuonare il ritmo del tempo primordiale e manifesta la natura originariamente acustica della sostanza materiale. Richiamandosi alle ricerche di Fischer-Barnicol, nel saggio *Nature et origine du symbole*, tradotto in italiano col titolo *La nascita musicale del simbolo*, Schneider evidenzia che «il simbolo costituisce il più intenso e insieme il più elementare mezzo di espressione di una realtà attraverso un'altra realtà. Attraverso il simbolo una forza trascendente, propriamente intangibile e invisibile, può trasparire in un oggetto concreto. In altre parole: il simbolo è una realtà materiale la cui configurazione permette a una realtà spirituale e dinamica di manifestarsi»¹⁹.

Nella riconnessione alla originaria dimensione acustica del mondo un ruolo fondamentale svolge il ritmo:

Le idee e gli oggetti più diversi, riuniti grazie a un ritmo comune, formano in noi un insieme semiosciente che è linguisticamente inesprimibile ma caratteristico dell'esperienza simbolica. Se tale insieme non ha un significato concettuale, possiede tuttavia un *senso*; senso che non è espresso in una formula logica, ma in un ritmo che raggruppa e comprime gli elementi dati e li confonde per rifonderli. È così che il passato potrà divenire presente, gli elementi tra loro eterogenei saranno resi omogenei, e trasparirà il loro substrato ritmico comune. Ora, se l'uomo si mostra capace di afferrare le analogie create da un ritmo comune, il simbolo può divenire mediazione fra l'uomo e la forza simboleggiata. Il procedimento è quello della coordinazione ritmica. Il simbolo, che in virtù delle analogie abbraccia i piani più diversi, offre anche agli esseri umani la possibilità di incorporare la loro propria attività nel ritmo comune e, per ciò stesso, di oltrepassare il proprio pensiero concettuale, partecipando secondo un modo puramente ritmico a tale nuova realtà²⁰.

Anche in merito al concetto di ritmo Schneider individua delle differenze tra culture primitive e culture civilizzate: le culture “basse”, presso cui si può parlare di “ritmo-simbolo”, concepiscono il ritmo in modo fuggevole, esprimendolo attraverso un simbolo vivo, che Schneider chiama «grido-simbolo». Le culture “alte”, invece, concepiscono il “ritmo-simbolo” come un oggetto inanimato, scolpito nella pietra, che può quindi solo fingere un dinamismo e alludere a un ritmo vitale. Alle culture basse pertiene, perciò, un ritmo che viene esperito direttamente attraverso il corpo (il ritmo è infatti danzato, cantato, gridato); alle culture alte pertiene un ritmo che è rigido e fissato nello spazio, scolpito nella pietra, come Schneider analizza nel saggio *Pietre che*

¹⁹ M. Schneider, *Il significato della musica*, p. 69.

²⁰ Ivi, p. 71.

*cantano*²¹, prendendo in esame le simbologie musicali di sculture presenti sui capitelli di alcune cattedrali spagnole.

Ma il richiamo al concetto di simbolo non è utile solo a caratterizzare ulteriormente le due culture nella loro contrapposizione: il simbolo sonoro, come si accennava, può ricomporre la frattura, può costituire un ponte tra il mondo primordiale puramente acustico e subcosciente e il mondo materiale caratterizzato dal dominio della coscienza. Al simbolo sonoro viene a corrispondere il mondo semicosciente del suono luminoso che opera una mediazione tra il cielo e la terra. Tale simbolo luminoso, che ha quindi caratteristiche sia del mondo delle culture primitive sia del mondo delle culture alte, mediante il rito, fa risuonare il ritmo del tempo primordiale fino alla soglia tra visibilità e udibilità, cercando di risvegliare la coscienza di quella originaria sostanza acustica nelle figure materiali e cristallizzate del presente.

Il rito, il rituale, per Schneider ha quindi questo compito, che è quello della musica simbolica: ricondurre il materiale all'immateriale, riscoprire la natura immateriale nella materia stessa, riattingere a quella sostanza acustica all'origine di tutte le cose, sanare la frattura della perdita del mondo della natura, riconnettere passato e presente. Il mito incarna, quindi, la testimonianza di un passato perduto, ma non totalmente e irremediabilmente perduto: il processo di razionalizzazione e materializzazione del reale giunge nel Novecento per Schneider al suo apice, ma tale processo non riesce a consegnare totalmente all'oblio quella originaria dimensione immateriale e acustica del mondo. Essa permane, quale sopravvivenza imperfetta, ma pur sempre sopravvivente, e almeno in parte riatingibile, dell'arcaico nel suono, nel ritmo, nella musica.

Bibliografia

- B. Bleibinger, *Marius Schneider und der Symbolismus. Ensayo musicológico y etnológico sobre un buscador de símbolos*, Pondicherry – München, 2005
- A. Colimberti, *Un incontro mancato. Marius Schneider e la cultura italiana*, in «Almanacco Scientifico di Simmetria», 2 (Marius Schneider. Musica, arte e conoscenza. Estratti del convegno svolto c/o Simmetria l'8 aprile 2017), 2017, pp. 13-36
- M. Schneider, *Die ars nova in Frankreich und Italien*, Wolfenbüttel, 1931
- M. Schneider, *El origen musical de los animales-simbolos en la mitologia y la escultura an-*

²¹ M. Schneider, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*.

- tiguas*, Barcellona, 1946; trad. it. *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, Milano, 1986
- M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit. Historische und phänomenologische Studien*, Berlin, 1934-1935
- M. Schneider, *Il significato della musica*, Milano, 1970
- M. Schneider, *Primitive Music*, in *The New Oxford History of Music*, vol. I, ed. by E. Wellesz, London, 1957, pp. 1-82; trad. it. *La musica primitiva*, in *Storia della musica*, vol. I, Milano, Feltrinelli, 1962, ora anche Milano, Adelphi, 1992
- M. Schneider, *Singende Steine. Rhythmus-Studien an 3 katalanischen Kreuzgängen romanischen Stils*, Kassel/Basel, 1955; trad. it., *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, Milano, 1976
- W. Zimmermann, *Tonart ohne Ethos. Der Musikforscher Marius Schneider*, Mainz, 2003

«Era il regno della metamorfosi».
Alla ricerca del mito pre-identitario nella pittura
di Zygmunt Dobrzycki

Michał Kopyt

1. *Zygmunt Dobrzycki: ritratto d'artista*

Di Zygmunt Dobrzycki finora si è scritto poco. A eccezione delle introduzioni ai cataloghi delle tre mostre a lui dedicate¹ e di alcune brevi note biografiche sparse, l'artista non è ancora stato oggetto di uno studio approfondito. Le dimensioni ridotte del presente contributo non consentono di colmare tale lacuna e non è questo il suo obiettivo, poiché si limita a considerare solo alcuni aspetti della produzione artistica di Dobrzycki. Tuttavia, per evitare di partire da una totale assenza di informazioni, è opportuno ricostruire, sia pure sommariamente, il profilo dell'artista.

Dobrzycki è nato nel 1896 a Oleksin, all'epoca situata nel territorio dell'Impero russo. Ha studiato successivamente a Kiev, Mosca e Pietroburgo, dove si trovava allo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre e da dove fuggì. Arruolato nell'esercito polacco come soldato di cavalleria, ha preso parte alla guerra polacco-bolscevica. Dopo il conflitto ha proseguito gli studi a Varsavia, frequentando contemporaneamente la Scuola di Belle Arti e la Facoltà di Filosofia dell'Università di Varsavia. Va sottolineata l'importanza tanto delle esperienze belliche² quanto della formazione filosofica, due elementi rintracciabili nella sua successiva produzione artistica. Nel 1924 si è recato a Parigi, entrando a far parte dell'ambiente artistico internazionale dell'École de Paris. Ha trascorso lunghi mesi nel sud della Francia, avvicinandosi, nella sua pittura di paesaggio, al linguaggio del postimpressionismo e dell'espressionismo. «Incontrò Van Gogh

¹ Tutte ancora durante la sua vita: due a Parigi (presso la Galerie Au sacre du Printemps nel 1928 e presso la Galerie Simone Badinier nel 1959) e una a Nizza (presso la Galerie de la Marine nel 1970). A. Salmon, *Zygmunt*; Y. Sjöberg, Z. Dobrzycki; L. de Groër, *Dobrzycki*.

² L. de Groër, *Dobrzycki*, p. 5: «Il a conservé de cette guerre quelques souvenirs émouvants et l'amour des chevaux que l'on retrouve dans nombre de ses compositions».

nell'aria di Van Gogh»³, ha scritto André Salmon, sottolineando la straordinaria intensità del sentimento che caratterizzava il suo rapporto con la natura. Nel 1928 il poeta e critico francese osservava tuttavia che Dobrzycki si stava ormai lentamente orientando verso un'altra direzione: «tende verso un ordine più classico, senza costrizioni però e con il più sensuale amore per la natura»⁴. Questo orientamento e le successive fasi della produzione artistica di Dobrzycki sono di particolare interesse. La scoperta dell'«ordine più classico» potrebbe essere inserita in un contesto più ampio del cosiddetto *ritorno all'ordine*. Molti artisti, compresi quelli d'avanguardia, come Picasso, Derain o Severini – dopo le devastanti esperienze della Grande Guerra⁵ sentivano la necessità di un ritorno a un fondamento stabile, alla tradizione, a una sensibilità classica: al linguaggio della figurazione e della stabilità, contrapposto a quello tendente all'astrazione e dirompente delle avanguardie. Sarebbe un errore considerare il *ritorno all'ordine* come un movimento uniforme e coerente, poiché ciascun artista reagiva al desiderio di stabilità e durata in modo del tutto personale. È opportuno, tuttavia, sottolineare il clima di riscossa della tradizione, in cui si colloca anche la svolta che si è manifestata nell'arte di Dobrzycki. In questo contesto, il viaggio che l'artista compì in Italia alla fine degli anni Venti ebbe probabilmente un ruolo significativo⁶. Infatti, negli anni successivi, i richiami all'arte antica e rinascimentale saranno tutt'altro che rari nelle sue opere.

Nel 1930 Dobrzycki si è trasferito a Damme, nei pressi di Bruges; questo periodo, collocato a cavallo tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, si configura come una fase di passaggio verso nuove ricerche formali, ma anche verso nuovi problemi di ordine artistico e filosofico. La riflessione sulla natura e sul legame emotivo e spirituale tra l'uomo e il paesaggio, fino ad allora centrale, si arricchisce progressivamente di un nuovo tema: il mito. In questo contesto è rilevante il dialogo che Dobrzycki intraprende con il surrealismo. Questo periodo della sua attività artistica è stato interrotto dallo scoppio della Seconda guerra mondiale, durante la quale si è rifugiato a Issingeaux, nel Massiccio Centrale. Dopo la guerra, Dobrzycki è tornato in Belgio, stabilendosi a Bruxelles e realizzando, negli anni successivi, importanti commissioni pubbliche e religiose: le decorazioni sia pittoriche che scultoree

³ A. Salmon, *Zygmunt*, p. 2.

⁴ Ivi, pp. 2-4.

⁵ E. Pontiggia, *Modernità*, p. 58: «i primi appelli all'ordine si erano levati nella Belle Époque: la guerra dunque non ne costituisce l'inizio, semmai ne provoca l'accelerazione».

⁶ R. Moutard-Uldry, *Portrait*, p. 5.

per diversi edifici amministrativi, palazzi pubblici e chiese. Successivamente l'artista ha deciso di trasferirsi in Francia, trascorrendo gli ultimi anni della sua vita tra Puy-en-Velay e Saint-Tropez. È morto a Beauvallon nel 1970.

Sintetizzando l'opera di Dobrzycki, Leon de Groër ha giustamente evidenziato l'impossibilità di un inquadramento semplice e definitivo della sua produzione in categorie fisse:

Sarebbe impossibile inserire Dobrzycki in una categoria determinata: pittore quanto scultore, a volte tappezziere o ceramista, espressionista, surrealista, cubista, naïf o persino astratto, egli resta tuttavia sempre se stesso, poiché negli altri cerca solo un punto di appoggio o un'ispirazione momentanea⁷.

Nel presente lavoro l'attenzione sarà dedicata ad alcuni aspetti della produzione dell'artista (senza pretese di completezza o di carattere definitivo), in particolare alla sua relazione con la categoria del mito, che, come si tenterà di dimostrare, occupa un ruolo particolare nell'opera di Dobrzycki. Si prenderanno in esame quelle opere in cui la dimensione mitica si manifesta con maggiore evidenza: i dipinti degli anni Trenta, che attingono direttamente alla tradizione antica e fanno frequente riferimento alla mitologia greca e romana, e il gruppo di dipinti della seconda metà degli anni Quaranta, in cui la riflessione sul mito viene ulteriormente sviluppata.

2. Ritorno all'ordine / ritorno al mito

Come si è già osservato, a partire dagli anni Trenta la pittura di Dobrzycki si orienta sempre più chiaramente verso l'immaginario classico (o forse, più precisamente, a una sua visione classicistica). Ciò si manifesta soprattutto in un ricco repertorio di elementi di ascendenza antica, come sculture, colonne o rovine architettoniche. In questo contesto si collocano anche le opere – sia dipinti a olio sia disegni – intitolate successivamente, per lo più, come *composizioni classiche* o *scene antiche*. In esse Dobrzycki indaga l'essenza dello stile classico, instaurando un dialogo con i maestri del Rinascimento e, al tempo stesso, realizzando opere non riconducibili ad alcun tema classico specifico, prive di un riferimento diretto al mondo antico: si tratta piuttosto di visioni fantastiche e simboliche, rivestite di forme classiche⁸. Accanto a queste si collocano opere che, sul piano

⁷ L. de Groër, *Dobrzycki*, p. 6.

⁸ Forse l'esempio più emblematico in questo contesto è l'affresco *Scene antique (Cortège avec chevaux)* del 1936, attualmente conservato in una collezione privata.

formale, pur presentando talora una stilizzazione di ascendenza antichizzante, si discostano sensibilmente dall'«ordine classico», ma che sul piano tematico affrontano con decisione motivi mitologici quali le Tre Grazie, le Amazzoni, il Ratto d'Europa o i Baccanali. È qui particolarmente interessante e significativa la distinzione, propria della tradizione classica, tra un livello esteriore, fondato su un linguaggio formale plasmato nel corso dei secoli, e uno più profondo, quello del mito, inteso come evento originario, anteriore a ogni linguaggio, sia esso pittorico, poetico o di altra natura. Nel suo ritorno al *mondo antico*, Dobrzycki segue in realtà due percorsi distinti. Il primo ha un carattere puramente storico: l'artista ritorna all'*ordine*, immergendosi nel linguaggio dell'arte classica, nella tradizione dei secoli passati. Il secondo va oltre la storia, tocca la dimensione del mito, di ciò che è preistorico e assoluto, e, come tale, sempre presente nella sua ripetizione e riattualizzazione. Si manifesta qui una tensione che, per usare un'espressione di Giorgio de Chirico, forse potremmo definire *metafisica*⁹, ovvero il tentativo di cogliere il principio invisibile che sottende ciò che è visibile. In Dobrzycki è proprio il mito quel principio invisibile su cui si fonda ogni azione: «gli eventi quotidiani acquistano peso, senso e significato nella misura in cui costituiscono una ripetizione del modello mitico»¹⁰. Così il pittore riattiva le storie mitologiche, nella consapevolezza che, come osserva Dariusz Czaja, «il mito vive nella ripetizione, vive attraverso la ripetizione»¹¹. Il *ritorno all'ordine* così come il *ritorno al mito* rappresentano quindi un incontro con la dimensione archetipica: da un lato con il modello formale della stabilità per eccellenza, dall'altro con il modello esistenziale, con il repertorio degli *arche*-tipi. Il mito antico si configura, nell'arte di quegli anni, come una presenza costante: un evento assoluto, vivo nelle sue ripetizioni e pronto a essere ripreso e rielaborato¹².

3. Verso il regno della metamorfosi

La ricerca artistica di Dobrzycki venne bruscamente interrotta dallo scoppio della Seconda guerra mondiale. Nel maggio del 1940 le truppe tedesche entrarono in Belgio e l'artista, costretto alla fuga, si spostò nel sud della Fran-

⁹ G. de Chirico, *Zeusi*, p. 10.

¹⁰ D. Czaja, *Iluminacje*, p. 94.

¹¹ Ivi, p. 96.

¹² Per una sintesi dei diversi approcci al mito nell'arte del Novecento, vedi: U. Reinhardt, *Griechische*.

cia, trovandosi in una drammatica situazione finanziaria e cessando quasi completamente di dipingere. Solo dopo la guerra Dobrzycki tornò alla pittura, ritrovando nuova energia e un rinnovato slancio creativo. Dopo l'orrore della guerra un nuovo *ritorno all'ordine* non era però più possibile in Europa, dove continuava a gravare l'ombra dolorosa dei campi di concentramento. Anche Dobrzycki non tornò più al mondo classico: abbandonò i miti mediterranei, strumentalizzati dall'apparato fascista. Il mondo greco-romano non era più per lui uno spazio di fuga nell'idillio, un punto di appoggio nella modernità, ma piuttosto una terra ostile, popolata da figure che suscitavano inquietudine. Inoltre, pare che l'artista abbia sviluppato una sfiducia nei confronti di tutte le narrazioni che apparivano come universali e immutabili: che permettevano di fondare un'identità stabile. In questa prospettiva si può leggere il nuovo linguaggio plastico sviluppato da Dobrzycki alla fine degli anni Quaranta: come una fuga dalla stabilità e dall'immutabilità del linguaggio classico, come un distacco dai miti identitari di cui nel XX secolo si alimentavano le masse (miti della nazione, della razza, del leader), e infine come un'apertura verso la dimensione della pura possibilità, illimitata e libera. Tre dipinti in cui questa trasformazione raggiunge probabilmente la sua massima espressione sono le opere intitolate *Cavalieri*: due del 1948 (uno oggi conservato al Museo Villa la Fleur a Konstancin-Jeziorna, l'altro in una collezione privata non identificata) e uno del 1949, attualmente presso il Museum voor Schone Kunsten di Gand. In queste opere Dobrzycki si allontana dalla figurazione tradizionale per esplorare forme ibride e metamorfiche, in cui le sagome di uomini e animali si fondono con le piante, il paesaggio, il cielo e le nuvole. La molteplicità del reale si configura come un'unità vivente, un flusso continuo di forme.

Si è tentati di richiamare qui la descrizione della realtà originaria e preistorica, i tempi del Grande Corvo, così come la evoca Roberto Calasso:

Al tempo del Grande Corvo, anche l'invisibile era visibile. E continuamente si trasformava. (...) Tutto avveniva all'interno di un solo flusso di forme, dai ragni ai morti. Era il regno della metamorfosi. Il mutamento era continuo, come dopo avvenne soltanto nella caverna della mente. Cose, animali, uomini: distinzioni mai nette, sempre provvisorie¹³.

L'associazione tra i *Cavalieri* di Dobrzycki e quella realtà primordiale, con la dimensione originaria dell'uomo, legata alle credenze più antiche e alla magia, non è affatto casuale. L'artista polacco si colloca qui in prossimità del pensiero di André Breton, per il quale il compito supremo del surrealismo del

¹³ R. Calasso, *Il Cacciatore*, p. 15.

dopoguerra consisteva nel riscoprire l'unità nascosta di tutte le cose, anzi, nel ricostruirla attraverso i mezzi artistici. L'artista, come il mago o lo sciamano, è chiamato a immergersi nella realtà, a penetrarne le profondità e la dimensione sovrarazionale, per poi tornare tra gli uomini portando nuovi miti: in questo gesto si realizza il senso più alto del surrealismo bretoniano¹⁴. Eppure sembra che tra l'approccio di Breton e quello di Dobrzycki vi sia una differenza fondamentale. Il sogno di Breton, ovvero l'utopia del surrealismo, consiste nel rifondare la modernità, configurandosi come un progetto di costruzione di un mondo nuovo attraverso miti rinnovati¹⁵. Similmente, il ricorso alla dimensione magica ed ermetica mira qui al ritorno di una mitologia collettiva, che potrebbe diventare un nuovo fondamento della vita sociale¹⁶. È proprio qui che si manifesta la differenza tra Breton e Dobrzycki. In Dobrzycki non vi è né il desiderio di un ritorno a un mito fondativo originario, né, tantomeno, l'aspirazione utopica a creare nuovi miti. Se Dobrzycki intende tornare a qualcosa, è piuttosto al *regno della metamorfosi*: alla dimensione, tanto reale quanto immaginaria, dell'incessante divenire. Non si tratta di un ritorno a un passato remoto, ai tempi degli dèi e degli eroi, ma piuttosto di un ritorno a una consapevolezza, perduta nella modernità, della continuità di tutte le cose, della loro nascosta unità¹⁷. Il *regno della metamorfosi* designa dunque la struttura stessa del reale: un flusso continuo di forme esteriori, che scaturiscono dalla potenza generatrice di ciò che resta uno e indivisibile. Ed è proprio immergendosi in questa dimensione che diventa possibile guarire le ferite inflitte dalla modernità.

4. Mito pre-identitario

Al di là della categoria del mito inteso come evento originario, Dobrzycki si volge a una dimensione ancora più primaria: il regno della metamorfosi,

¹⁴ A. Taborska, *Spiskowcy*, pp. 203-204.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Da qui deriva inoltre l'interesse per le teorie sulle società preistoriche, tra cui quella del matriarcato originario di Bachofen, nonché il fascino esercitato su Breton e su altri surrealisti dalla spiritualità delle culture africane, australiane e oceaniche, così come dalla tradizione dello sciamanesimo e, più in generale, dalle pratiche magiche (A. Breton, *L'arte*).

¹⁷ Ciò che forse accomuna Breton e Dobrzycki è la presenza, per quanto difficilmente valutabile nel secondo, del pensiero di Novalis, secondo cui «Noi siamo in rapporto con tutte le parti dell'universo, come pure con l'avvenire e col passato» (Novalis, *Frammenti*, p. 427).

concepito come struttura profonda della realtà e dimensione della possibilità pura. È significativo che non si tratti qui di una forma archetipica destinata a riattualizzarsi nel tempo, bensì di una riflessione sulla matrice stessa del divenire storico. Dobrzycki tenta di tradurre in linguaggio pittorico quella potenza infinita che è alla base della realtà e, al tempo stesso, di rivelare la potenza metamorfica propria dell'essere umano. Tale mutamento nell'approccio dell'artista alla riflessione pittorica sul mito può essere interpretato attraverso la categoria del *mito pre-identitario*. Va richiamata ancora una volta la netta avversione di Dobrzycki nei confronti dei «nuovi miti» prodotti dalla modernità: miti definibili come *identitari*, in quanto ordinano il corso degli eventi, conferiscono un senso e una finalità, e pretendono di fondare identità stabili. Si tratta sia dei miti della nazione, della razza e del leader (con le figure di nuovi dèi ed eroi da essi generate), sia di quelli del progresso, della ragione e del consumo. Tra i miti identitari rientrano, almeno nella loro dimensione esteriore di racconti culturali e forme archetipiche, anche i miti antichi su cui si è sviluppata la civiltà europea, la stessa che, all'inizio degli anni Quaranta del XX secolo, si autodistrusse. La categoria del mito pre-identitario può essere quindi letta come un tentativo di spezzare il circolo vizioso di miti, identità e atrocità commesse in loro nome. Essa non mira a classificare o dividere nulla; al contrario, cerca di tornare a uno stato anteriore a ogni separazione e ogni frattura. La modernità appare qui come un'epoca che ha inflitto profonde ferite all'uomo: in cui i miti antichi hanno perso efficacia, molti dei quali sono stati compromessi, e i nuovi miti hanno generato divisioni ancora più terribili, ipnotizzando le masse. Così, incapace di rifugiarsi nel passato e scettico verso ogni fuga nel futuro, Dobrzycki si immerge in profondità: ed è proprio nel mito pre-identitario, nel *regno della metamorfosi*, che egli ritrova la dimensione in cui cercare rifugio dai meccanismi della modernità.

Il desiderio di andare oltre le categorie identitarie ed egocentriche e di affermarsi come pittura del divenire, anziché dell'essere, come pittura della trasformazione continua e non dell'apparizione fissa, può essere messo a confronto con la concezione del *divenire-animale* di Gilles Deleuze. Per il filosofo francese, non è possibile concepire un'essenza pura, né tanto meno immutabile, dell'essere umano, poiché è sempre preso in processi di sconfinamento e di ibridazione: «il problema non è di essere questo o quell'uomo, quanto piuttosto di un divenire inumano, di un universale divenire animale»¹⁸. Nei

¹⁸ G. Deleuze, *Pourparler*, p. 22.

quadri di Dobrzycki ritroviamo anche queste nozioni: i processi di disidentificazione e della decostruzione dell'uomo e dell'animale. L'immersione nella dimensione dell'origine, nella dimensione del mito pre-identitario, significa rendersi consapevoli della propria mutevolezza: pensare se stessi «in termini incerti, improbabili»¹⁹: scoprire in sé diverse zone d'intensità. In tal senso, attraverso uno sconfinamento fra le forme umane, animali, vegetali e geologiche, Dobrzycki ci conduce al *regno della metamorfosi*: alla dimensione del divenire. Un divenire che «non produce nient'altro che se stesso», che non ha un termine né una forma «divenuta»²⁰. La metamorfosi diventa un fine a se stessa, uno spazio di libertà. Lo esprime forse ancora meglio la *Scène surréaliste* del 1969 (attualmente in una collezione privata), una delle ultime opere di Dobrzycki. La figura del musicista si dissolve e si intreccia con quelle di uccelli e fiori, oltre che con il paesaggio, il sole e le nuvole; predominano toni caldi – rossi, arancioni e gialli – e l'insieme della composizione si presenta come un vero e proprio manifesto della gioia del divenire e della metamorfosi, nonché dell'unità con il mondo.

5. *Cosmogenesi del quadro*

Accanto alla riflessione sulla dimensione del divenire, sulla fuga dai miti identitari e sulla gioia della metamorfosi espressa da Dobrzycki attraverso il linguaggio pittorico, si è tentati di avanzare un'ulteriore considerazione. Come già accennato, l'artista, alla fine degli anni Quaranta, si è avvicinato alla dimensione profonda dell'origine del reale, all'infinita potenza generatrice nascosta nelle cose. Forse sarebbe opportuno interpretare questo aspetto anche in chiave metapittorica, ovvero come una riflessione non solo sull'inizio del mondo, ma anche sull'inizio del quadro. In questo contesto, può risultare utile richiamarsi alla riflessione di Paul Cézanne. Vale la pena citare un passo più ampio delle sue riflessioni:

Per dipingere bene un paesaggio, devo prima scoprire le forme geologiche. Rifletta che la storia del mondo ha inizio dal giorno in cui due atomi si incontrarono o due vortici, o due danze chimiche si composero insieme. Quei grandi arcobaleni, quei prismi cosmici, quell'alba di noi stessi al di sopra del nulla, io li vedo crescere, io me ne sazio leggendo Lucrezio. Sotto quella pioggia sottile respiro la verginità del mondo. Un senso acuto delle sfumature mi tormenta.

¹⁹ Ivi, p. 21.

²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille*, p. 341.

Mi sento colorato da tutte le sfumature dell'infinito. In quel momento sono tutt'uno col mio quadro²¹.

Seguendo Cézanne, si delinea un nesso profondo tra l'origine del mondo e l'origine del quadro. L'artista respira la «verginità del mondo», si nutre di Lucrezio, sfiora l'infinito; si immerge in una potenza inesauribile, nel caos della materia primordiale, per farne emergere il quadro. Alla luce del passo appena richiamato, appare legittimo domandarsi se Dobrzycki non cerchi precisamente di rendere visibile questa condizione pre-pittorica e, più in generale, quel gesto demiurgico che presiede alla nascita dell'opera. Nei suoi dipinti, piani che si sovrappongono, macchie di colore ancora prive di ordine, figure umane, animali e vegetali che affiorano dal vuoto – indistinte ma già riconoscibili – sembrano dare forma a quella pura potenza che precede il quadro. Immergendosi nel fondo della realtà, nel tentativo di accedere al *regno della metamorfosi*, Dobrzycki penetra allo stesso tempo nel fondo del quadro. Ne nascono opere che riflettono sul proprio processo di formazione e che rendono visibile il divenire del dipinto.

Un utile riferimento per queste riflessioni si trova nel ciclo di lezioni sulla pittura tenuto da Gilles Deleuze nel 1981. Il primo testo a cui il filosofo ha rivolto la sua attenzione è stato proprio quello delle riflessioni di Paul Cézanne. Commentandole, Deleuze ha sintetizzato:

I pittori non fanno altro che dipingere una sola cosa, l'inizio del mondo. È questo il loro compito, dipingono l'inizio del mondo. L'inizio del mondo, che cos'è? È il mondo prima del mondo. Qualcosa che non è ancora il mondo, ma è davvero la nascita del mondo²².

In quest'ottica si possono collocare alcune delle ricerche pittoriche di Zygmunt Dobrzycki. Non si può affermare nulla di certo circa il suo retroterra teorico o le sue letture. Nei suoi dipinti, tuttavia, come in quelli di Cézanne, si avverte quasi che si nutra di Lucrezio. Vi si riconosce infatti un profondo desiderio di immergersi nell'infinito del reale, di toccare ciò che è primordiale, «il mondo prima del mondo»: ciò che ancora non è «divenuto», ma che continuamente «diviene».

²¹ M. Doran, *Cézanne*, in G. Deleuze, *Sulla pittura*, pp. 17-18.

²² *Ibidem*.

6. Conclusione

Le riflessioni presentate hanno carattere introduttivo: esse costituiscono un primo tentativo di avvicinarsi a un artista che finora è rimasto ai margini della storia dell'arte e alla riflessione critica, una situazione resa più complessa dalla dispersione delle sue opere in collezioni private. Resta fuori dal nostro discorso una parte significativa della sua produzione, più prossima al linguaggio espressionista; la riflessione non può considerarsi completa senza interrogarsi sullo statuto del paesaggio e della natura nelle sue opere. Tra le molteplici direzioni in cui Dobrzycki sembrava muoversi, il presente studio si concentra su una sola, forse la più significativa: la riflessione sul mito. Nel primo periodo della sua attività, il mito appare come modello archetipico, figura capace di esprimere esperienze esistenziali e storiche. Alla fine degli anni Quaranta, tale riflessione assume una forma nuova, orientandosi verso la dimensione dell'origine del mondo e della struttura stessa della realtà, nonché verso il tentativo di superare i discorsi identitari e rigidamente definiti. La scoperta forse più rilevante di Dobrzycki risiede proprio in ciò che in questo lavoro si è definito il *regno della metamorfosi*: una dimensione primordiale e preistorica, una sfera di unità originaria di tutte le cose, un ambito di puro divenire da cui scaturisce la molteplicità del reale. È questa la dimensione più profondamente mitica: la dimensione della cosmogenesi, resa pittoricamente da Dobrzycki.

Bibliografia

- J. J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici* (1861), Torino, 1988
 A. Breton, *L'arte magica* (1957), Milano, 1991
 A. Breton, *Surrealism and painting* (1965), New York, 1972
 R. Calasso, *Il cacciatore celeste* (2016), Milano, 2019
 C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, in «Valori plastici», I, 1, 1919, pp. 1-2
 M. Corgnati, *Tracce del mito nell'arte del Novecento*, in «Philosophy Kitchen – Rivista di filosofia contemporanea», I, 1, 2016, pp. 31-41
 D. Czaja, *Iluminacje. Sztuka jako forma poznania*, Łódź, 2025
 G. De Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in «Valori plastici», I, 1, 1919, p. 10
 G. Deleuze, *Pourparler* (1990), Macerata, 1999
 G. Deleuze, *Sulla pittura. Corso marzo-giugno 1981* (2023), Torino, 2024
 G. Deleuze – F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Roma, 2003
 M. Doran, *Cézanne. Documenti e interpretazioni* (1978), Roma, 1998

- L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton* (1977), Torino, 1977
- A. Grilli, *Il mito che precede il mito filosofico*, in *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, a cura di F. Cappelletti, G. Huber-Rebenich, Berlin, 1997, pp. 1-6
- L. de Groër, *Dobrzycki*, Nice, 1970
- F. Jesi, *I recessi infiniti del «Mutterrecht»*, in J. J. Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici* (1861), Torino, 1988, pp. XIII-XXXV
- G. Marlier, *L'expressionnisme en Belgique*, in «L'Amour de l'art: revue mensuelle», 1934, pp. 389-395
- L.-V. Masini, *Dalla scomposizione cubista al ritorno all'ordine*, Firenze, 2003
- R. Moutard-Uldry, *Portrait d'artiste. Zygmunt Dobrzycki*, in «Arts», 10 ottobre 1947, p. 5
- Novalis, *Frammenti magici*, in Id., *Frammenti (1795-1800)*, a cura di E. Paci, Milano, 1948
- C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* (1947), Milano, 2021
- E. Pontiggia, *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta* (2008), Milano, 2008
- U. Reinhardt, *Griechische Mythen in der Kunst del 20. Jahrhunderts*, in *Der antike Mythos und Europa. Texte und Bilder von der Antike bis ins 20. Jahrhundert*, a cura di F. Cappelletti, G. Huber-Rebenich, Berlin, 1997, pp. 190-228
- A. Salmon, *Zygmunt Dobrzycki: paysages du midi – natures mortes sur porcelaine*, Paris, 1928
- A. Sichera, *Introduzione*, in C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit.
- Y. Sjöberg, *Z. Dobrzycki*, Paris, 1959
- S. Storchi, *Notions of tradition and modernity in Italian critical debates of the 1920s*, tesi di dottorato, University College London, 2001
- S. Storchi, *Latinità, modernità e fascismo nei dibattiti artistici degli anni venti*, in «Cahiers de la Méditerranée», 95, 2017, pp. 1-13
- A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm* (2007), Gdańsk, 2024

Tra mito e teatro: le donne di Annibale Ruccello

Sara Stifano

Guardando alla breve ma significativa carriera drammaturgica di Annibale Ruccello¹, si è sempre sottolineata la preponderante presenza del femminile: un femminile mai pacifico e pacificato ma che di volta in volta deve confrontarsi con forze assai più profonde – come la negazione, la solitudine, l’abbandono, il desiderio, la maternità – che finiscono per frantumarlo in pezzi. Nel teatro di Ruccello non vi è alcuna catarsi: queste “donne”, come anche altri personaggi, non ricevono alcun premio al termine della loro tragedia e finiscono per soccombere a un destino che, *in nuce*, è presente sin dalla loro prima apparizione in scena. Si tratta, insomma, di «capri espiatori» per dirla con Girard, vittime della società in cui agiscono ma da cui sono espulse²; d’altra parte Ruccello stesso definiva i suoi personaggi «figure deportate», evidenziando la loro intima condizione di monadi eterogenee rispetto alla “fiumana del progresso” spinta dal *boom* economico che segnò la seconda metà del Novecento. Tali personaggi appaiono «orfani della loro cultura perché contaminata nel linguaggio e nei comportamenti dai modelli di vita borghese, vittime di un *genocidio culturale* (citando Pier Paolo Pasolini) o di un *etnocidio* (utilizzando l’espressione di Luigi Maria Lombardi Satriani³), alle quali si concede

¹ Ruccello nasce nel 1956 e muore in un tragico incidente stradale nel 1986. Dopo l’incontro con Roberto De Simone e le prime prove come attore e allestitore, il debutto in veste di autore avviene nel 1977 con *L’osteria del melograno*, ma sarà con *Le cinque rose di Jennifer* (1980) che Ruccello raggiungerà un successo immediato sulla scena nazionale. Su Ruccello si vedano almeno: A. Jelardi, *Annibale*; D. Sabino, *Immaginari*; D. Tomasello, *Il fascino*; L. Libero, *Dopo Eduardo*; M. D’Amora, *Se cantar*; E. Fiore, *Il rito*; nonché la raccolta di scritti inediti a cura di R. Picchi, *Scritti*. Per la collana «Teatro» della Biblioteca di Letteratura Teatrale Italiana: A. Ruccello, *I. Ferdinando*, a cura di M. Citarella; A. Ruccello, *II. Notturmo di donna con ospiti*, a cura di G. Tellini; A. Ruccello, *III. Le cinque rose di Jennifer*, a cura di V. Caputo.

² Cfr. R. Girard, *Il capro espiatorio*.

³ Con il professore Lombardi Satriani, Ruccello si laurea con una tesi in Antropologia culturale su *La Cantata dei Pastori* pubblicata sotto il titolo *Il sole e la maschera*.

la sola via di fuga nel delirio, nell'incubo, nell'irrazionale, rendendo di fatto assai labili i limiti tra realtà e immaginazione»⁴.

Questa condizione sociale di "straniero" è una delle caratteristiche peculiari delle opere ivi considerate – *Notturmo di donna con ospiti* e *Anna Cappelli* – ed è, allo stesso tempo, uno di quei «segni vittimari» a cui Girard fa riferimento quando espone le caratteristiche dei miti alla luce della violenza⁵. Si impone, in ragione di ciò, sin da subito una considerazione preliminare: Ruccello è, prima di ogni altra cosa, un antropologo e questo suo sguardo critico gli permette, da una parte, di cogliere a pieno i cambiamenti in atto nell'odierna società moderna; dall'altra, di aver ben presente tutto quel mondo "magico" e "rituale" – aggettivi eminentemente demartiniani – che era assai più antico della società dei consumi con cui il drammaturgo doveva misurarsi.

Non è questa la sede per dar conto dell'intera drammaturgia ruccelliana, ma le opere prescelte sono altamente esemplificative dei *topoi*, motivi e temi che la animano e che si intersecano con un discorso più generale sul mito. Per *Notturmo di donna con ospiti* sono profondamente debitrice a Giulia Tellini che ne ha curato la recente pubblicazione⁶; più approfonditamente, invece, si forniscono alcuni iniziali spunti su *Anna Cappelli*, l'ultimo spettacolo di Annibale, la cui edizione vedrà a breve la luce. Nell'uno e nell'altro caso c'è un mito che fa da sfondo, ed è quello di Medea, sebbene in *Anna Cappelli* – come vedremo – il mitologema di riferimento sarà più latamente quello della donna abbandonata, in cui rientrano altri celebri miti come quello di Arianna nonché la virgiliana Didone. Ma procediamo con ordine.

Notturmo di donna con ospiti (ottobre 1983) fa parte di una trilogia che comprende *Le cinque rose di Jennifer* (16 dicembre 1980) e *Weekend* (2 novembre 1983). Varrà la pena annotare che tutte e tre le protagoniste sono connotate in qualche modo come "estrane" e presentano una peculiarità fisica che le contraddistingue: Jennifer è un travestito che vive in una sorta di quartiere-ghetto, mentre Ida – protagonista di *Weekend* – è una professoressa di origine meridionale trapiantata nella periferia romana, affetta da zoppia. Come è evidente, insomma, sia i segni vittimari di ordine fisico, sia quelli di ordine

⁴ D. Sabino, *Immaginari antropologici*, pp. 31-32.

⁵ Cfr. R. Girard, *Il capro espiatorio*, p. 47 dove con riguardo al mito di Edipo e ai segni vittimari Girard annota: «Innanzitutto l'infermità: Edipo zoppica. Questo eroe d'altronde è giunto a Tebe sconosciuto a tutti, straniero di fatto se non di diritto. [...] Come tanti altri personaggi mitici, Edipo fa in modo di cumulare la marginalità dall'esterno e la marginalità dall'interno».

⁶ Cfr. A. Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti*.

sociale, segnano le nostre protagoniste, compresa Adriana, protagonista di *Notturmo di donna con ospiti*.

La donna conduce una vita da casalinga, lontana dalle aspirazioni giovanili di diventare maestra, come avrebbe voluto il defunto padre. Iscritta alle magistrali, fu costretta ad abbandonare gli studi quando restò incinta di Sandro, un giovane meccanico. La madre la obbligò a troncare la relazione e ad abortire; in seguito la donna sposa Michele, una guardia notturna, e con lui si trasferisce in una zona periferica e isolata dove la ritroviamo all'inizio della *pièce*. Dal matrimonio nascono due figli e un terzo è in arrivo. Come per Jennifer e Ida, vi è un preciso segno corporeo – Adriana è presentata infatti incinta – ed una connotazione urbana periferica: la didascalia iniziale colloca la scena in «una cucina moderna in un appartamento alla periferia di una cittadina di provincia», dove la lontananza dal centro è elevata al quadrato, trattandosi della periferia provinciale. Una condizione che pesa ad Adriana la quale, pur non volendosi spostare nella grande metropoli napoletana, mal sopporta la presente sistemazione:

ADRIANA Qua no! Lo sai che non mi piace, che stiamo troppo fuori mano... Però nemmeno a Napoli! Che ci faccio? Una città così grande, non conosco nessuno! È una preoccupazione pure per i bambini! Però un bello appartamento più al centro mi piacerebbe! Magari più vicino a mamma...

MICHELE (*ironico*) Mhm mhm...

ADRIANA (*reagendo*) Tu si' ch'è fatte! La mattina dormi, il pomeriggio ti guardi la televisione, la sera te ne vai a lavorare... Perlomeno tenesse a quaccheduno ca ce pozzo dicere 'na frenzola è parola! M'ha sbattuto ammezzo a 'sta campagna sperduta!

MICHELE Zona residenziale!

ADRIANA C'ò cannucciale! Residenziale! Ti ti ammocchi tutte le chiacchiere della gente: dieci case sperdute, un pulman ogni ora per arrivare al centro, le vie ancora tutte sfossecate da tre anni, mosche zanzare e bestie che m'hanno arridotta comme a Santu Lazzaro... L'acqua ca na vota ce sta e ciente no!... Residenziale!... 'Ncoppe 'o cartiello, residenziale!

MICHELE Però è pieno di pace!

ADRIANA Sì! Comme a nu cimitero! Nun truove n'anema viva manco si 'a vuo' accidere!⁷

Chissà dunque se sono “anime vive” o proiezioni dell'inconscio di Adriana gli ospiti su cui si articola la vicenda nell'arco di una notte estiva. Rimasta sola dopo l'uscita del marito per lavoro, Adriana si assopisce davanti alla televisione, finché il suono improvviso e insistente del campanello la desta bruscamente. Da quel momento fanno irruzione gli “ospiti”: Rosanna, donna seducente ed ex compagna di scuola di Adriana; Arturo, marito di Rosanna;

⁷ Ivi, p. 8.

Michele, che rientra; e Sandro, oggi amante di Rosanna e allora di Adriana che aveva ingravidato. Nel corso della notte, segnata da tensioni, rievocazioni traumatiche e confronti destabilizzanti, la protagonista giunge a un epilogo tragico: indossa l'abito da sposa, prende un coltello da cucina e, fuori scena, uccide i propri figli, mai comparsi sul palcoscenico.

Lo spettatore resta però col dubbio: il duplice infanticidio, all'alba, avviene davvero o è solo l'ennesima fantasia allucinatoria di Adriana, come la visita degli ospiti? In realtà, come argomenta Tellini, non conta tanto rispondere a questa domanda quanto la volontà, attraverso lo sradicamento di Adriana, di raccontare lo sradicamento di un'intera generazione, tramutando la vicenda in un dramma storico e collettivo: «Ruccello si propone la sfida di dare vita a una rappresentazione il più traumatica possibile della perdita d'identità e dell'omicidio / suicidio della protagonista, per far sì che lei, capro espiatorio della rivoluzione antropologica dei primi anni Ottanta, sia chiamata a scontare i peccati di una nuova società senza valori, senza radici, appiattita sul presente e sull'apparire»⁸.

Lo sfondo, fornito dal mitologema della madre infanticida, è chiaramente quello della Medea euripidea più che del *furor* dell'omonima seneciana, senza dimenticare però importanti riscritture che si erano avute nel corso del Novecento, su tutte quelle di Alvaro (*La lunga notte di Medea*) e di Pasolini con la sua *Medea* interpretata da Maria Callas: in entrambe la protagonista si suicida. In *Notturmo*, dell'archetipica tragedia greca sono presenti i temi dello sradicamento dalla cultura d'origine e della madre infanticida. Sono invece assenti il tradimento e l'abbandono da parte del marito e la vendetta della protagonista nei confronti della sua rivale⁹. Sradicamento e abbandono conoteranno pure il monologo *Anna Cappelli*, «la cui protagonista può essere a pieno titolo considerata di completamento alla trilogia nonché il soggetto di un malinconico e angoscioso ritratto femminile che perfeziona e chiude il cerchio delle poliformi donne ruccelliane e dei loro più intimi segreti»¹⁰.

Anna Cappelli è l'ultimo testo di Ruccello insieme a *Mamma. Piccole tragedie minimali*. Non è un caso che si sia deciso di presentarle insieme nell'imminente prossima edizione. La ragione più evidente di tale scelta è innanzitutto di natura cronologica, poiché entrambi i testi sono ascrivibili agli ultimi mesi

⁸ G. Tellini, *Introduzione*, in A. Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti*, p. X.

⁹ Ivi, pp. XXIII-XXVIII.

¹⁰ A. Jelardi, *Annibale Ruccello*, p. 135.

della produzione di Annibale Ruccello. All'estate del 1986 risalgono i nostri due drammi: *Mamma* è l'ultimo testo interpretato personalmente da Ruccello; *Anna Cappelli* è il primo ad essere messo in scena subito dopo la sua scomparsa. Sappiamo, dalle testimonianze dei collaboratori e amici di Ruccello che *Anna Cappelli* nacque da subito come un breve monologo, quasi a voler rimarcare la condizione di solitudine della donna. Ispirata a un reale fatto di cronaca, la vicenda è tristemente nota: Anna Cappelli, originaria di Orvieto e trapiantata a Latina per lavoro, vive in una camera ammobiliata presso la signora Rosa Tavernini, con cui si scontra continuamente; la sua via d'uscita sembra essere la storia d'amore con il ragioniere Tonino Scarpa, che però si dirà da subito contrario al matrimonio; soprattutto l'uomo è proprietario di un'enorme casa, vera e propria ossessione di Anna. Il disallinearsi tra i reali desideri della donna – in verità nutriti da quella stessa cultura benpensante e borghese da cui lei si dichiara estranea – e la realtà dei fatti, porterà Anna a compiere un gesto definitivo: di fronte all'annunciata partenza di Tonino, lo farà a pezzi con l'intento di mangiarlo in mille modi diversi per tenerlo sempre con sé, pianificando un incendio nel quale, dopo Tonino, periranno lei e la casa.

Indubbiamente, il ricorso all'antropofagia richiama alla mente numerosi miti e tragedie – a partire da Crono, passando per Tantalo, Polifemo, Dioniso, Tieste, Procne – e in più si interseca con il discorso sullo scontro tra culture egemoni e culture subalterne, tra noi e l'altro, tra la parte razionale e la parte animale di ciascun singolo individuo, l'una sempre pronta a sopraffare (o a divorare) l'altra. Allo stato attuale delle nostre ricerche, non si è stati in grado di trovare un mito classico che corrispondesse al finale di *Anna Cappelli*, in cui l'amante viene ucciso nell'intento di smembrarlo e mangiarlo per tenerlo sempre con sé, come «un atto d'amore», probabilmente perché nello scheletro di questo monologo si intrecciano suggestioni letterarie, rituali e di cronaca che Ruccello rielaborò con antropologica e drammaturgica acutezza.

Per osservare tale prisma, assumiamo però una lente precisa, quella del mitologema della donna abbandonata, per il quale Medea e Arianna (a cui potremmo aggiungere anche Didone) sono ovviamente i due archetipi principali. Le due, sia pur nella loro diversità, si rispecchiano l'una nell'altra, tant'è che nei libri III e IV delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, la principessa cretese corre come filigrana sotto la vicenda di Medea a prefigurarne tragicamente la sorte. Entrambe, inoltre, nel corso del Novecento vengono sottoposte a numerose riscritture e adattamenti, in cui si intrecciano ulteriori questioni moderne e contemporanee, dal razzismo alla psicoanalisi, laddove Arianna

può essere considerata come un simbolo della femminilità sacrificata che vive per e attraverso l'altro, mentre Medea incarna quel potere distruttivo legato ai sentimenti di abbandono e tradimento. Tra questi due estremi si colloca la nostra Anna Cappelli.

Tutte le didascalie poste all'inizio delle sette scene sono personali¹¹, si riferiscono cioè sempre al personaggio di Anna e alla sua dimensione corporale, mai a quella psicologica. Tuttavia è certamente significativo che Anna venga presentata inizialmente nell'azione di mangiare, con ciò anticipando il drammatico esito delle sue azioni. Come sarà chiaro, e come lo stesso Ruccello rimarcava, il suo è un teatro di corpi: non abbiamo sezioni introspettive del monologo in cui possiamo seguire il filo del ragionamento di Anna. Tutto ciò che sappiamo di lei possiamo capirlo solo dai suoi gesti e dalle sue esplicite parole: scopriamo subito che anche Anna è una "straniera", trasferitasi da Orvieto a Latina per lavoro; proprio per questo non ha una casa sua ma è costretta a vivere in una stanza ammobiliata presso la signora Tavernini, con cui i rapporti non sono proprio idilliaci:

ANNA (*seduta a un tavolo, mangiando pasta e piselli*) ... È proprio certa di non volerne assaggiare nemmeno un po' signora?... È buona sa... c'è pure la pancetta. Ah! Lo sa per via dell'odore di fritto che ha sentito entrando?... Le dà fastidio?... A me piace tanto! Io credo che l'odore della pancetta frita sia uno degli odori più buoni che ci siano!... Non si preoccupi apriamo le finestre dopo. Eh!... Cosa vuole che sia un po' d'aria fresca, è sempre chiuso qui!... Che a volte c'è un tanfo.... No, no, signora dicevo così per dire... Non volevo certo offenderla... Cosa le stavo dicendo?... Ah, sì, dei miei... Il babbo e la mamma stanno benissimo... Chi li atterra quelli... Campassero cent'anni sarebbero sempre in gamba... Teresa invece, la mia sorella più piccola ha preso quattro in matematica al primo trimestre... [...] Sa, signora, sono molto, mi sono presa un'arrabbiatura con mio padre oggi per telefono! Vuole dare la mia camera a Giuliana... No! Che non gliela darei mai! Né a Giuliana, né a Teresa e nemmeno se scendesse il Padreterno in terra con tutto il paradiso e tutti i santi in riga per settanta! Non bestemmio signora, non si preoccupi... È solo che la camera mia non si tocca! È mia e non si tocca!¹²

Sin da questa prima scena è chiara l'ossessione di Anna per il possesso. Tuttavia, più che l'accumulo ossessivo della "roba" come il verghiano Mazzarò, il possesso per Anna è strettamente connesso all'idea di casa e di identità: la perdita della propria cameretta, a cui corrisponderà circolarmente la casa del ragioniere Tonino Scarpa nel finale del dramma, è lo specchio della per-

¹¹ S. Morando, *La letteratura*, p. 28.

¹² A. Ruccello, *Anna Cappelli*, p. 2. Le citazioni sono tratte dal dattiloscritto originale depositato presso la S.I.A.E. in data 29 agosto 1986, a partire dal quale si sta curando la prossima edizione del monologo di Ruccello. Il testimone consta di 14 fogli, numerati in alto al centro a partire dalla pagina «- 3 -». Tutte le pagine riportano la firma autografa dell'autore in inchiostro blu sul margine superiore a destra.

duta identità infantile che non riuscirà a trovare una matura e completa identità adulta, portandola infine alla follia. Anna risulta quindi simile alle sue mitologiche antenate per la propria condizione di “straniera”; tuttavia, questo *status* non è conseguente all’incontro con la controparte maschile ma è precedente, quasi come se Anna stessa se lo fosse autoinflitto per esternare un sentire interiore che già l’aveva fatta sentire espulsa dal nido da cui forse mai si era sentita accolta.

Nella seconda scena siamo dentro quel «municipio schifoso» ove la donna passa la maggior parte delle sue giornate: un labirinto burocratico e polveroso in cui si sente asfissata. Qui il ragioniere Scarpa intavola una conversazione ammiccante che ben presto scivola su un tema molto caro ad Anna, quello della casa:

Bene, sono stata bene, soltanto che, non so come spiegarle ma a casa... non mi ci ritrovo più a casa... Hanno dato la camera mia a mia sorella Giuliana e così... Come dire...Mi sento un’ospite, ecco, quasi un’estranea! Sa, io sono molto attaccata alle mie cose, ci tengo che non me le tocchino, che non se le prendano, che non me le rubino! Ho bisogno di avere delle cose mie, solo mie... Credo che forse è così per tutti, forse... Qui poi vivo in una camera ammobiliata, lo sa, no... Dalla signora Tavernini... La conosce?... Mica è parente?... No, perché ormai siamo arrivate a buongiorno e buonasera! Stop! Dopo otto mesi di convivenza forzata potrei impazzire! Intanto non mi posso certo permettere di andare a vivere da sola... Lei vive da solo?... Ha una casa sua!... Di proprietà... Ah! Beato lei! Non sa quanto la invidia... Quante stanze?! Dodici... Ma è una reggia non è una casa! E ci vive tutto solo... Ah! C’è una vecchia cameriera che l’accudisce... Non ha altri parenti?... Nessuno... Deve essere triste, no?... No... Eh... Non ha pensato ancora a sposarsi?... Ah.... Ho capito! È contrario al matrimonio!... Lei deve essere di quegli scapoli che Dio ce ne scampi e liberi!... No, no, capisco, capisco, anch’io, sa, amo la mia indipendenza. Non è facile oggi per una donna poter affermare questa cosa, ma...¹³

Emerge adesso un’altra caratteristica della nostra protagonista: il suo sentirsi diversa dalle donne del posto che «hanno altri problemi, altri interessi... Meglio sola che male accompagnata». Anna aspira dunque a presentarsi come una donna moderna, «superiore alla media», non imbrigliata nelle convenzioni sociali: in realtà le sue dichiarazioni suonano piuttosto pretenziose e fasulle, considerando che viene pur sempre da Orvieto, non certo una grande metropoli rispetto a Latina. Inoltre, al di là delle esplicite proclamazioni, si percepisce in sottofondo il desiderio di Anna, come di molte donne della sua generazione – la storia è ambientata negli anni Sessanta – di trovare una stabilità emotiva resa definitiva dal vincolo matrimoniale.

La terza scena è rivelatrice in questo senso: è l’unica ambientata in un ester-

¹³ Ivi, p. 4.

no e, guarda caso, è l'unica in cui Anna riesce a sottrarsi, sia pur per poco, alle pressanti richieste di Tonino, senza lasciarsi ancora inglobare dalla mentalità del ragioniere, sebbene sia una resistenza di vita breve. È una scena molto importante sotto diversi punti di vista: *in primis*, seguendo la chiave di lettura del mitologema della donna abbandonata, è il momento in cui l'uomo chiede alla donna di seguirlo. In questo caso, le chiede di trasferirsi con lui – da non sposati – nella propria casa: emergono qui i dubbi di Anna, sia pur espressi litoticamente.

Sei mesi fa eri per me soltanto il ragionier Tonino Scarpa... E adesso... Beh! Certo che è anche il problema del matrimonio... Ma non per un fatto di perbenismo, come puoi pensare tu... No! Assolutamente!... Certo sarà dura da farla mandare giù ai miei.... Ma non è che me ne freggi poi tanto... Hanno anche dato la camera mia a Giuliana... Non mi sento proprio più legata a loro... È che... È che, non so se riesco a spiegartelo... Vedi... Quando tu mi hai chiesto delle cose... Quando hai voluto delle cose da me... quelle cose da me... Io, io, io... io non me ne sono certa fatta un problema... Pensa non sono neanche religiosa... O perlomeno non sono una cattolica osservante... Insomma no, non è questo il problema... Insomma io ho sempre pensato che il matrimonio sancisse un vincolo, no... Lo dicono pure del resto, in chiesa come al comune... Insomma io voglio essere sicura che l'uomo con cui convivo, la casa in cui convivo, insomma sia mia, sia mio l'uomo... Sì, lo so, lo so Tonino, che è solo una formalità ma io a questa formalità do una mia importanza... Che non è la stessa importanza che ci danno quelle quattro cretine su al municipio o le altre donne in genere... È... È... È un contratto ecco è come se fosse un contratto e mi sembra che con questo contratto tu, tu un uomo insomma prende un impegno definitivo¹⁴.

È qui la chiave per comprendere la inesorabile caduta nella follia di Anna: la necessità del matrimonio, considerato come un «vincolo», come «un contratto», è dettata dal suo essere un «impegno definitivo». È questa definitività, questa sicurezza, che Anna va cercando per tutto il dramma, ma «qualcosa di veramente definitivo» lo troverà solo alla fine. L'esclusione del rispetto del vincolo matrimonio, così com'era stato per Arianna e soprattutto per Medea, sarà la causa principale della nuova condizione di “straniera” in cui si troverà Anna, come la signora Tavernini argomenta (in silenzio trattandosi di monologo) nella scena successiva, di fatto incarnando i dubbi reali di Anna:

Non sono tenuta a darle spiegazioni! Vado a vivere con il ragionier Tonino Scarpa! E basta! Va bene così! E basta! No!... No! No! E no! Non ci sposiamo: vivremo insieme senza sposarci! È contenta?... E non me ne frega un accidente se lei e le sue care amiche si scandalizzano tanto!... Siamo due persone emancipate, va bene? Siamo due persone emancipate che non credono nelle convenzioni borghesi!... E poi finalmente avrò una casa mia!... Capisce signora?... Mia!!!! No!, no!... qui si sbaglia! Cara signora!... Non sarò un'ospite in quella casa... Si sbaglia

¹⁴ Ivi, p. 6.

di grosso se pensa questo!... Ci entro da moglie a tutti gli effetti!... Certi legami sono più forti e più indissolubili del matrimonio! Ci ho messo molto a capirlo ma alla fine l'ho capito! L'ho capito eccome!... Lei non potrà mai capire?... E questa è una fortuna per me perché significa che io e lei non abbiamo veramente niente in comune!... Certo! È una fortuna per tutte e due!... Senta! Mi lascia fare le valigie in santa pace sì o no?!... È di una invadenza incredibile!... Come?... Me ne frego della vecchia cameriera di Tonino, me ne frego di cosa penserà o della guerra aperta che potrà farmi in casa! Sarà sempre una guerra più facile da combattere di quella che ho combattuto qui per due anni!¹⁵

Nuovamente, in questa quarta scena – in cui Anna riafferma il suo desiderio: «Voglio una casa mia! Mia! Capisce! Mia! Ed il ragionier Tonino Scarpa me la offre! Ed io amo il ragioniere! Lo amo ha capito? Lo amo! Il ragioniere è l'unica cosa veramente mia che ho avuto in questi due anni! Il ragioniere è mio! Signora! Mio!» – si ravvisano i tratti peculiari della nostra protagonista. La stessa pretesa di presentarsi come «persone emancipate» perché finalmente, dopo lungo tempo, afferma Anna, ha capito che esistono legami più indissolubili del matrimonio, è assolutamente vuota; come è evidente dal resto del dramma, qui Anna si limita a fare da cassa di risonanza a Tonino. Tuttavia, è nel profondo disposta a sopportare questa condizione per avere finalmente qualcosa di suo.

Ma scopriamo presto che in questa nuova casa, che avrebbe dovuto rappresentare il suo nuovo mondo, c'è una rivale: un'anziana cameriera che la «fa sentire come un'estranea». Non è un caso che questa scena quinta si apra a letto, rimarcando nuovamente la condizione di non sposati di Anna e Tonino e la percezione deformata e megalomane della donna con riguardo a questa relazione

Forse è cambiato un po' il giro dei nostri conoscenti... Ci sono altre coppie... Uso una parola brutta, ma, perdonami, è la prima che mi viene in mente... irregolari... Forse stiamo addirittura operando una piccola rivoluzione dei costumi qui a Latina. E io mi sento molta fiera di noi!¹⁶

È questo *status* di «irregolari» che agita, nei fatti, l'animo della donna: se fosse la moglie, la cameriera non avrebbe niente da dire. Così è su di lei che Anna sposta la sua ossessione: si illude che, senza la presenza di quest'altra donna, Tonino – e la casa – possono essere davvero suoi. Ma la “rivale” non ha un ruolo così decisivo come Anna sembra credere: come era stato per Creusa con Medea, il liberarsi di lei non risolve nulla.

¹⁵ Ivi, p. 7.

¹⁶ Ivi, p. 9.

Si giunge così alle ultime due scene, di cui la sesta è fondamentale nell'ambito del mitologema della donna abbandonata. Nei famosi "lamenti" di Arianna, ossia il carme 64 di Catullo e la X delle *Heroides* di Ovidio, Arianna viene contestualizzata in una situazione ben precisa: è già stata abbandonata e le parole che lei rivolge a Teseo sono di fatto un monologo (sia pur nella forma di lettera nel caso ovidiano), essendo l'uomo ormai ben lontano. In particolar modo nel carme 64, dove la vicenda di Teseo e Arianna è contrapposta alla felice unione coniugale di Peleo e Teti, possiamo ravvisare un motivo che torna nelle parole della nostra protagonista, ossia quello del matrimonio.

Quando Anna sta venendo abbandonata, finalmente emergono i suoi veri sentimenti: «Io, io ti ho sacrificato tutto: rispettabilità, decoro, giovinezza, matrimoni... Ho, ho fatto la serva in questa casa... Certo l'ho voluto io, certo... Chi si lamenta?... Però è così... [...] Mi hai impedito di avere una storia d'amore come io volevo. Perché certo che se adesso fossimo sposati... Tu non te ne potresti uscire così»¹⁷. Questo Tonino, che «con la freddezza di un registratore» e «senza un briciolo di sentimento» le comunica la sua partenza per la Sicilia, è l'ennesimo Teseo dalla mente crudele e senza clemenza mentre Anna è l'ennesima Arianna che lamenta la promessa e mai realizzata unione, «conubia laeta, [...] optatos hymenaeos / quae cuncta aerii discerpunt irrita venti»¹⁸. Nella versione catulliana Arianna arriva a dire a un Teseo ormai ben lontano che se non voleva impegnarsi nel vincolo matrimoniale «attamen in vestras potuisti ducere sedes, / quae tibi iucundo famularer serva labore»; in quella ovidiana, la donna abbandonata, di fronte alla possibilità della morte «tantum ne religer dura captiva catena / neve traham serva grandia pensa manu»¹⁹.

Anna si pone esattamente a metà tra questi estremi, realizzando di fatto il desiderio dell'Arianna catulliana essendosi autoimposta una condizione servile, come è chiaro quando dichiara: «Ho fatto la serva in questa casa... Certo, l'ho voluto io, certo...». È una constatazione importante per un altro aspetto che accomuna Anna alle sue antenate mitologiche, le quali rimproverano non solo l'uomo che hanno – talvolta virtualmente – davanti, ma anche sé stesse. L'Arianna di Catullo urla al vento / Teseo:

Certe ego te in medio versantem turbine leti
eripui, et potius germanum amittere crevi,

¹⁷ Ivi, p. 11.

¹⁸ Catullo, *Carme 64*, vv. 140-141.

¹⁹ Ivi, vv. 89-90.

quam tibi fallaci supremo in tempore dessem.
Pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque
praeda, neque iniecta tumulabor mortua terra²⁰.

È stata una sua scelta, per quanto incoraggiata da vuote promesse, seguire Teseo e tradire la propria famiglia; parimenti, la Medea euripidea inveisce contro Giasone perché a causa delle sue azioni non ha un luogo in cui tornare essendo ai cari di casa diventata odiosa, mentre l'uomo, dietro la maschera del rispetto – simile alla freddezza del registratore – rimane pacato.

Come Giasone e Teseo, Tonino ha tenuto nascosto ad Anna la sua mossa successiva, ossia la partenza per la Sicilia e di fronte al delirio di Anna, Tonino ride: incapace com'era stato di comprendere l'amore della donna, è altrettanto incapace di comprenderne disperazione. Ma c'è una differenza sostanziale con le altre donne: entrambe maledicono l'amato, come pure Didone, ma nessuna di esse torce un capello all'uomo, nemmeno Medea che alla fine opta per una vendetta trasversale, forse ancor più crudele. Arianna resta un personaggio passivo, in alcune versioni del mito compensata con le successive nozze con Dioniso; Medea, notoriamente, uccide i figli per colpire Giasone. Ma Anna non ha figli e sappiamo che non è casuale perché in quella scena quinta in cui Anna e Tonino si trovavano a letto, la donna gli si rivolge dicendogli:

No! Non hai capito non è il fatto del bambino... Il problema figli l'abbiamo già affrontato e ancora una volta ti ho dato ragione! È presto per fare una scelta del genere... Aspettiamo!... Tanto qualche anno ancora di tempo ce l'abbiamo²¹.

La maternità, negata, voluta, non voluta, ha sempre una grande importanza nella poetica ruccelliana. In questo caso, Anna aveva rinunciato senza poi ottenere nulla in cambio. Aveva sposato il punto di vista di Tonino, le opinioni di lui erano diventate le opinioni di lei. Ma alla fine sarà Anna a fagocitarlo letteralmente: rispetto alle altre "abbandonate", Anna reagisce sul corpo dello stesso Tonino. A suo tempo, Arianna aveva temuto di essere divorata da fiere ed uccelli²², adesso sarà la donna abbandonata a divorare. Aveva bisogno di «qualcosa di veramente definitivo» e non ha potuto pensare ad un'altra soluzione. Senza esternare il suo dolore in gesti plateali, quantomeno stando alla lettera del testo, sul finire della scena VI Anna si allontana: «Ho bisogno di una boccata d'aria... Devo... devo... no, non ti preoccupare torno... Torno sta-

²⁰ Ivi, vv. 149-153.

²¹ A. Ruccello, *Anna Cappelli*, p. 9.

²² Catullo, *Carme* 64, v. 152.

sera... Non ti preoccupare...»²³. Si compie qui il momento di quella scelta che si rivela sempre tragica, in cui Ruccello coglie i suoi personaggi²⁴.

Nell'ultima scena la donna ricompare seduta, rivolgendosi a qualcuno sul letto:

Mi dispiace... Mi dispiace proprio Tonino... Mi dispiace veramente... Credimi!... Ma secondo te avevo forse qualche altra scelta?... Era veramente l'unica cosa che potessi fare... L'unica... E non è che non abbia cercato qualche altra soluzione per me... Ma mi sembravano tutte, come dire, provvisorie, ecco... e invece credo che ci fosse bisogno di qualcosa di veramente definitivo... Non lo credi anche tu?... Ci ho pensato, sai ci ho pensato a lungo... Ci ho pensato per due interi giorni... Quarantotto ore senza prendere sonno... Mai... Pensando solo a cercare una soluzione... Ora, soltanto vorrei che tu lo interpretassi bene questo mio gesto... Lo capissi veramente... Non vorrei che tu pensassi che fosse una ripicca... un ricatto... una vendetta... Non vorrei che tu lo prendessi per un atto di odio... di rancore nei tuoi riguardi... Sbaglieresti di grosso, Tonino... Tonino?... Questo è un atto d'amore²⁵.

Finalmente Anna ha qualcosa di suo, un piano definito e definitivo: cucinerà le parti di Tonino nei modi più diversi, con ogni tipo di spezia, così sarà un po' come viaggiare insieme e con le ossa farà candele. Con l'ultima candela – rivolgendosi a un Tonino che ormai non può più sentirla (come se poi in vita l'avesse ascoltata) – darà fuoco a sé stessa e alla casa, in un rogo che evoca da lontano quello di Didone. Solo così Tonino resterà suo per sempre, solo così la casa non sarà di nessun altro: ma alla fine di questo momento di lucida follia, la realtà irrompe: «Tonino, io, io, io non so se ho la forza di cominciare... Sarebbe terribile aver fatto tutto questo e poi.... Aiutami tu... [...] Perché all'improvviso mi sembra tutto inutile?... Questa cosa... qua... Il tuo corpo ora, è come se non fossi più tu!... E allora io?... Tonino?... Tonino, aiutami, ti prego!... Aiutami...»²⁶.

Non resta che una massa inerte, l'inutilità di un gesto estremo e un definitivo abbandono: Anna è sola e alla sua richiesta d'aiuto nessuno risponde. Ha davvero ucciso l'amante per poi mangiarlo? Il dubbio assale il lettore / spettatore come in *Notturmo*: si è assistito ad un monologo che ha riportato concretamente i fatti o a un soliloquio, a un flusso di coscienza tutto frutto della mente di Anna? In lei, come in altri personaggi ruccelliani, il dramma nasce dall'insanabile frattura tra illusione e realtà, apparenza e verità, cecità e

²³ A. Ruccello, *Anna Cappelli*, p. 12.

²⁴ D. Sabino, *Immaginari antropologici*, p. 47.

²⁵ A. Ruccello, *Anna Cappelli*, p. 13.

²⁶ Ivi, p. 14.

visione. Come rammentava Agostino Lombardo per gli eroi tragici moderni di Shakespeare:

Se c'è un'azione tragica che è quella del personaggio che non vede il mondo, c'è un'azione del pubblico (e dell'artista) che non solo lo vede ma vi si inoltra con una capacità di visione che il personaggio non ha. Assistere alla rappresentazione diventa allora per il pubblico non solo seguire il personaggio e patire con lui nella sua tragedia ma anche compiere una propria ricerca conoscitiva, decifrare quel mondo che l'artista gli ha costruito davanti²⁷.

Se Anna, come le altre protagoniste, è figura deportata, capro espiatorio, monade, estranea e straniera, attraverso di lei Ruccello, da fine antropologo, finisce per porre dinnanzi a noi lo specchio non dei rischi potenziali ma di quelli già realizzatisi nella società contemporanea: alienazione, solitudine e abbandono. Forse la richiesta d'aiuto di Anna, com'era stato per Jennifer, è destinata a rimanere inascoltata. O forse no.

Bibliografia

- M. D'Amora, *Se cantar mi fai d'amore. La drammaturgia di Annibale Ruccello*, Roma, 2012
- E. Fiore, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santenelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, 2002
- R. Girard, *Il capro espiatorio* (1982), Milano, 2018 (I ed. it. 1987)
- L. Libero, *Dopo Eduardo. Trent'anni di nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, 2018
- A. Lombardo, *L'eroe tragico moderno. Faust, Amleto, Otello*, con una presentazione di N. Fusini, Roma, 2005
- S. Morando, *La letteratura teatrale italiana. Il testo drammatico e la sua storia dal Medioevo al Novecento*, Roma, 2023
- A. Ruccello, *Anna Cappelli*, copione originale dattiloscritta depositata presso la S.I.A.E. – sez. D.O.R. in data 29 agosto 1986
- A. Ruccello, *Il sole e la maschera. Una lettura antropologica della Cantata dei pastori*, Napoli, 1978
- A. Ruccello, *Drammaturgia sui corpi*, in «Sipario», 466, marzo-aprile 1987, pp. 70-74
- A. Ruccello, *Teatro*, a cura di L. Libero, Napoli, 1993
- A. Ruccello, *Scritti inediti*, con un percorso critico di R. Picchi, Roma, 2004
- A. Ruccello, *Teatro*, a cura di E. Fiore, Milano, 2005
- A. Ruccello, *Notturmo di donna con ospiti*, a cura di G. Tellini, Roma, 2021
- A. Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di V. Caputo, Roma, 2022
- A. Ruccello, *Ferdinando*, a cura di M. Citarella, Roma, 2025

²⁷ A. Lombardo, *L'eroe tragico moderno*, p. 88.

- P. Sabbatino (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento. Giornata di studi* (Nuove Terme di Stabia, 29 maggio 2006), Roma, 2009
- D. Sabino, *Immaginari antropologici. Annibale Ruccello*, Corigliano-Rossano, 2008
- D. Tomasello, *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, Bari, 2008

Abstract

Giuseppe Maccauro, «I profondi tagli e i grandi balzi della storia occidentale». Karl Jaspers e il mito tra trasformazioni e riattualizzazioni / «The Deep Cuts and the Great Leaps of Western History»: Karl Jaspers and Myth between Transformations and Reactivations

Karl Jaspers was closely engaged with the problem of world history. His concept of the Axial Age constitutes a crucial point of departure for analyzing the evolution and regression of human history from its origins to the contemporary age. Drawing on the analysis of the concept of the Axial Age, my work engages with the problem of decadence in the modern era. Although marked by technological evolution, the new era bears the stigma of regression to ancient forms of worship of technology and, at the same time, of scientists as modern magicians. According to Jaspers, this condition places Western civilization before two alternatives: to transform itself into a new civilization of reason, or to destroy itself as the last civilization of technology.

Keywords: Karl Jaspers; Scientist; Technology; Assial Age; Western Civilization

Sebastiano Mosti, *Mito e storia in Roland Barthes. La storiografia fra costruzione e demitologizzazione* / *Myth and History in Roland Barthes: Historiography between Narrative Construction and Demythologization*

This paper reconstructs Roland Barthes's position on the relationship between historiography and mythology. The analysis begins with the well-known *Le mythe aujourd'hui*, where the author explicitly opposes myth to history, understood in the sense of *res gestae*. Myth is conceived as a political device that naturalizes the *status quo* by erasing the historical value of all free human production. However, other works by Barthes appear to theorize the relationship between myth and history in a different way. This is the case of *Le discours de l'histoire*, where, by emphasizing the rhetorical structure of historiographi-

cal discourse, Barthes questions whether it differs so radically from literary genres. From this perspective, every historical discourse would rhetorically construct its object, reproducing the poetic mechanism of myth rather than opposing it. The paper ultimately shows that Barthes distinguishes between a “mythic” historiography, shaped by the demands of political power, and a “demythologizing” historiography, aimed instead at dismantling the naturalizations produced by ideology.

Keywords: Roland Barthes; History; Myth; Narrative; Philosophy of Historiography

Francesco Belmonte, *L'ironia, il mito e le pretese della ragione. Gianni Carchia critico di Hegel / Irony, myth and the claims of reason. Gianni Carchia's critique of Hegel*

This essay examines the concepts of irony and myth in Gianni Carchia through his critique of Hegelian philosophy. It traces the points in the text where this critique takes shape, and it shows how the notions of irony and myth acquire their meaning in light of a different conception of reason. At stake is reason's claim to heal the fracture between appearance and that which appears, and this gives rise to a critique of totalisation. Totalisation is understood as a movement that sacrifices the finite, alterity, and contingency, and that reduces symbolic mediation to a mere moment within a closed system. Within this framework, irony is not simply a subjective detachment from the world, nor a mere act of subversion; rather, it is the point at which reason becomes aware of its own limits and recognises the irreducibility of what exceeds it. Likewise, myth is not treated as an archaic residue to be overcome, but as a constitutive dimension of thought and history.

Keywords: Irony; Myth; Reflection; History; Contradiction

Chiara Cappiello, *Crisi e orizzonti mitico-rituali in Ernesto De Martino. Dal Mondo magico alla Fine del mondo / Crisis and Myth-Ritual Horizons in Ernesto De Martino. From The World of Magic to The End of the World*

This paper analyses Ernesto De Martino's work on crisis, interpreting it on two levels: as a crisis of the self, and as a crisis of civilisation. Starting with De Martino's first major work after his debut with *Naturalismo e storicismo nell'etnologia* (1941) and ending with his posthumously published, unfinished work *The End of the World*, this journey shows that crisis is a time of both risk and opportunity. Thanks to the protection provided by myth and ritual, new worlds can emerge from rupture. In the last De Martino, this occurrence is

attributed to the *ethos of transcendence* in terms of the subject's history, and to Europe in terms of civilisation's history.

Keywords: De Martino; Apocalypse; Europe; Magic; Psychopathology

Bianca Carotenuto, *Il mito di Faust nel Novecento fra Thomas Mann, Oswald Spengler e Klaus Mann / The Faust Myth in the Twentieth Century: Thomas Mann, Oswald Spengler and Klaus Mann*

From a symbol of the Promethean aspiration toward the infinite to an emblem of the crisis of Western civilization, the myth of Faust underwent some of its most consequential reinterpretations in the twentieth century. Through a reading of the works of Thomas Mann, Oswald Spengler, and Klaus Mann, this essay traces the transformation of the Faustian figure into a privileged lens through which to interpret modern European history. In *Doctor Faustus*, Faust articulates the spiritual trajectory of Germany and the nexus linking genius, the demonic, and historical catastrophe. In *The Decline of the West*, he comes to embody the distinctive soul of Western culture, defined by an irreducible drive toward transcendence, expansion, and mastery. In *Mephisto*, by contrast, the myth is divested of its heroic aura and recast as an allegory of intellectual opportunism under totalitarian rule. Faust thus emerges as a paradigmatic figure for understanding the tensions and contradictions of modernity, as well as the complex relationship between culture, power, and historical crisis.

Keywords: Faust Myth; Crisis of Modernity; The Demonic; German Identity; Will to Power

Francesco Lesce, *Dopo Cassirer. Un approccio antropologico all'attualità dei miti politici / After Cassirer. An anthropological approach to the contemporary relevance of political myths*

This essay explores the theme of political myths as an interpretative key to certain twentieth-century reflections on the fractures of European modernity. Beginning with Ernst Cassirer, among the first philosophers to address the issue in response to Nazism and Fascism, the analysis focuses on several theoretical questions left unresolved in his account. A comparison with different perspectives – particularly those of Ernesto De Martino, Károly Kerényi, and Furio Jesi – allows for the development of alternative readings of the relationship between myth and modernity. Against this backdrop lies the loss of shared access to forms of spiritual life, which in the twentieth century fostered both the elitist isolation of high bourgeois culture and mass adherence

to skilfully constructed mythical fictions. Political myths thus emerge not as exceptional phenomena, but as contingent expressions of a permanent anthropological vulnerability.

Keywords: Political Myths; Europe; Modernity; Cassirer; Anthropology

Angela Renzi, *Interpretazione creatrice, memoria collettiva e impegno etico nella filosofia di Ricoeur / Creative interpretation, collective memory and ethical commitment in Ricoeur's philosophy*

This paper explores the connections between myth, memory, and civic engagement in Paul Ricoeur's philosophy. The first part examines the function of language and symbols, and how this leads to the role of myth and the "creative interpretation" of human experience. The second part analyses narrative identity as mediated by temporality, emphasising the significance of memory and "productive" imagination. The paper aims to demonstrate that the person's ethical commitment must recognise the creative and memorial dimensions of inalienable and constitutive values. These values must be defined concretely and factually within the historical moment.

Keywords: Myth; Creative interpretation; Memory; Productive Imagination; Commitment

Imma De Pascale, *Moda e mito. Genesi di un problema estetico / Fashion and Myth: The Genesis of an Aesthetic Problem*

As Barthes argues, myth is «a system of communication, a message», and fashion, expressed through the adornment of the self, constitutes a form of discourse. This discourse is articulated not through words, but through images, appearances, and the symbolic and material relations embodied in society: fashion thus becomes the "material of mythical speech". In this sense, the mythology of fashion can be understood as the counterpart of a broader social mythology grounded in history and shaped by the transformations of the society that produces it. From this perspective, the discontinuity that characterizes fashion and the tension between distinction and recognition that defines it reflect the logic of an economic and cultural system, as well as of a social mythology, that reproduces the dominant order precisely where everything appears to be changing most rapidly.

Keywords: Myth; Fashion; Social Aesthetics; Sociology of Fashion; Social Distinction

Patrycja Polanowska, *Tra frattura e mito. La memoria poetica nel secondo Novecento / Between Fracture and Myth: Poetic Memory in the Late Twentieth Century*

This article examines the relationship between memory and poetic writing in late twentieth-century Italy, focusing on the work of Milo De Angelis. Drawing on contemporary debates on memory, it explores the crisis in the relationship with the past that shaped the culture of the second half of the twentieth century and found one of its most significant expressions in poetry. In the poetry of the 1970s and 1980s, this condition took different forms, ranging from the “myth of origins” to the “neurosis of the end”, to use Gianluigi Simonetti’s terms. Against this background, De Angelis’s work can be read as a search for continuity that is neither a nostalgic recovery of tradition nor its rejection. Through an analysis of *Millimetri* (1983) and several of the poet’s theoretical writings, the article argues that return becomes the principle through which the past remains active in the present. Poetry thus emerges as a space in which what has been can reappear without being restored. From this perspective, the mythical dimension should be understood not as a way of overcoming historical fracture, but as a way of inhabiting it poetically.

Keywords: Memory; Myth, Temporality; Historical Fracture; Contemporary Italian Poetry

Francesca Ferrara, *In principio era il suono. Mito e simbolo in Marius Schneider / In the Beginning Was the Sound. Myth and Symbol in Marius Schneider*

This essay analyses how the problem of the fracture between past and present and the reference to myth were explored in the works of Marius Schneider (1903-1982). Schneider’s research explores the original musical and acoustic dimension of the world, reconnecting anthropological, musicological, artistic and religious perspectives. Schneider analysed myths from a wide variety of cultural traditions and interpreted them as “sound powers”, delineating an original conception of the cosmos founded on sound. Reflecting on the cosmogonies of primitives, Schneider identified a fracture between “low” and “high” cultures: in primitive cultures the fluctuating and dynamic nature of the phenomenon was grasped, in whose form the original sound substrate that characterised it could still be perceived; in the “high” cultures, it was the static aspect of the phenomena that was primarily grasped, thus moving away from the dynamic and authentic dimension of reality.

Keywords: Marius Schneider; Musical Symbolism; Symbol; Myth; Rite

Michał Kopyt, *«Era il regno della metamorfosi». Alla ricerca del mito pre-identitario nella pittura di Zygmunt Dobrzycki / «It Was the Realm of Metamorphosis»: The Search for Pre-Identitarian Myth in Zygmunt Dobrzycki's Painting*
 Zygmunt Dobrzycki (1896-1970) remains a marginal figure in the history of twentieth-century art, yet one whose work occupies a distinctive position at the intersection of the modern avant-gardes, classical sensibility, and a profound engagement with the dimension of myth. This article seeks to outline a network of interpretative contexts within which his artistic investigations may be situated. Through an examination of works from the 1930s and the post-war period, two distinct approaches to myth emerge: on the one hand, a revival of the classical sensibility (*return to order*); on the other, a progressive search for a deeper and more primordial dimension, defined here as “pre-identitarian myth”, characterized by the abandonment of traditional mythological models in favor of a visual language grounded in the continuous metamorphosis of all forms. This “realm of metamorphosis” is interpreted as a space preceding every identity and every foundational narrative, offering an alternative both to ancient myths and to the ideological myths of modernity.

Keywords: Zygmunt Dobrzycki; Myth; Surrealism; Metamorphosis; Return to Order

Sara Stifano, *Tra mito e teatro: le donne di Annibale Ruccello / Between Myth and Theatre: the Women of Annibale Ruccello*

The feminine, from both an anthropological and a dramaturgical perspective, has always played a catalyzing role in Ruccello's research and theatre. Intertwined with it are the other specific traits of Ruccello's characters, who are often outsiders and «figure deportate», unable to achieve any kind of catharsis and destined never to heal the fractures of their own souls and of their relationship with the community. This condition, acting as a scapegoat for an entire alienating and consumerist society, is particularly evident in the chamber theatre trilogy and, naturally, in Ruccello's final female character, Anna Cappelli. This essay aims to analyze the figure of Anna in light of a twofold consideration: on the one hand, Anna condenses within herself the distortions of her own time, the Italy of the 1960s; on the other hand, she possesses something ancestral that connects her to the most famous abandoned women of myth, from Medea to Arianna, sharing with her mythical ancestors the intrinsic tragicallness of life.

Keywords: Ruccello; Myth; Theatre; Fractures; Anna Cappelli

Gli Autori

FRANCESCO BELMONTE (1998) è dottorando di ricerca in Filosofia Teoretica ed Estetica presso l'Università Vita-Salute San Raffaele. È stato borsista di ricerca nell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. I suoi interessi scientifici spaziano dalla filosofia del Settecento a quella tedesca e francese dell'Ottocento e del Novecento con particolare riguardo al rapporto tra certezza, verità e storia.

CHIARA CAPPIELLO è ricercatrice di Storia della filosofia nell'Università di Napoli Federico II. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla filosofia e alla storia della cultura nel Novecento tra Italia e Germania, con particolare attenzione al tema della crisi. Fra le sue pubblicazioni: *Mundus. Ernesto De Martino e il mal d'Europa* (2024); *Promesse e minacce dell'inconscio. Freud nella crisi del Novecento* (2024); *Briciole. Arte e fine del mondo in Theodor W. Adorno* (2021); «*Perdita del centro*». *Arte e Novecento in Benedetto Croce* (2019).

BIANCA CAROTENUTO ha conseguito il dottorato di ricerca in Filosofia presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. La sua attività di ricerca si concentra sulla filosofia e sulla letteratura tedesca tra XIX e XX secolo, con particolare attenzione a Thomas Mann, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e alla nozione di «demoniaco». Ha partecipato a convegni nazionali e internazionali, svolto periodi di ricerca in Germania e pubblicato saggi dedicati ai rapporti tra estetica, politica, storia e mito nell'opera di Thomas Mann.

IMMA DE PASCALE ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Napoli Federico II, dove attualmente è docente a contratto di Estetica. È stata assegnista di ricerca presso l'Università di Trento e successivamente presso l'Università di Napoli Federico II. È autrice della monografia *Prendere parola, farne parola. Rancière e la rivoluzione estetico-letteraria* (2023) e curatrice dell'edizione di *Il Bovarismo* di Jules de Gaultier (2026). Si occupa della relazione tra estetica, politica e società.

FRANCESCA FERRARA è stata borsista post-doc DAAD alla Philipps-Universität di Marburgo, assegnista di ricerca in Estetica e docente a contratto di Letterature Compareate all'Università di Napoli L'Orientale, assegnista di ricerca all'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma e assegnista di ricerca in Storia della Filosofia all'Università di Napoli Federico II. I suoi principali interessi di ricerca si focalizzano intorno al rapporto tra religione, estetica e storia delle idee nel Novecento. Tra i suoi lavori si segnala la monografia *Alle origini del Sacro. L'esperienza religiosa in Rudolf Otto* (2017).

MICHAŁ KOPYT è studente nell'Università di Varsavia. Ha conseguito la laurea triennale in Storia dell'arte con una tesi su “*L'Imago Pietatis* del Maestro della Madonna Straus conservata presso il Museo Nazionale di Varsavia” e in Italianistica con una tesi su “Giordano Bruno. L'infinita plasticità della parola”. Lavora come storico dell'arte presso il Museo Villa la Fleur di Konstancin-Jeziorna, dove ha collaborato alla pubblicazione del catalogo della collezione.

FRANCESCO LESCE è stato ricercatore di Estetica presso l'Università della Calabria e attualmente insegna Storia e Filosofia nella scuola secondaria. Ha concentrato negli ultimi anni la propria attività di libera ricerca sul rapporto tra le arti e le forme della crisi europea, privilegiando la prospettiva teorica ed etnologica di Ernesto De Martino. Tra le sue pubblicazioni recenti: *L'Europa e gli “altri”. Mito e civiltà moderna tra Eliade e De Martino* (2026), *L'etnologo in Europa. Ernesto De Martino tra i miti e le arti* (2025), *De Martino e le plebi d'Europa. Per una storiografia del mondo subalterno* (2024).

GIUSEPPE MACCAURO è ricercatore in Storia della filosofia presso l'Università Giustino Fortunato. Ha studiato a Napoli e Parigi, dove è stato dottorando invitato presso l'École des hautes études en sciences sociales. I suoi interessi vertono sulla relazione fra scienze umane, storia della filosofia e storia della cultura nel Novecento, con particolare riguardo al pensiero italiano. È autore di numerosi articoli e delle monografie *Novecento primitivo. Ernesto De Martino fra apocalisse e riscatto* (2023); *Figure della decadenza: Enzo Paci fra Vico e Thomas Mann* (2023).

SEBASTIANO MOSTI è dottorando in Filosofia presso l'Université Jean Moulin Lyon 3 e l'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano. Le sue ricerche riguardano l'ambito disciplinare della teoria della storia e della storiografia, rivolgendo particolare attenzione all'eredità del XVIII secolo per il dibattito

contemporaneo. In particolare, la sua tesi dottorale si concentra sulla fortuna di Giambattista Vico nel dibattito storiografico sulla “svolta linguistica”.

PATRYCJA POLANOWSKA è ricercatrice presso il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lingue Moderne dell'Università di Varsavia. Si occupa di poesia italiana moderna e contemporanea, con particolare interesse per i temi del mito, dello spazio e della temporalità. È autrice della monografia *Milo De Angelis e la memoria dell'eterno ritorno* (2025). Tra le sue pubblicazioni recenti si segnalano i saggi *Su una contemporanea geopoetica milanese* (2024), *La voce “sull'orlo della notte”*. *Milo De Angelis e Stéphane Mallarmé* (2023). È fondatrice del gruppo di ricerca internazionale “Mitemi. Studi interdisciplinari sul mito, il tempo, lo spazio e la memoria”.

ANGELA RENZI è PhD in Filosofia. È stata borsista all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli e ricercatrice post-doc all'Università del Molise. Collabora con la SSML Internazionale e l'Università Giustino Fortunato. Le sue ricerche vertono, principalmente, su soggettività pratica e intersoggettività tra la prospettiva trascendentale di Fichte e l'ermeneutica di Ricoeur, temi approfonditi nella monografia *Pensare la soggettività pratica: percorsi tra Ricoeur e Fichte* (2020) e in saggi dedicati anche a Spinoza, Kant, Lévinas, Sartre e Lauth.

SARA STIFANO si è addottorata presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. È stata assegnista di ricerca presso la medesima università, dove è attualmente docente a contratto. Si occupa del rapporto tra letteratura e arte nel Cinque e nel Seicento, nonché della valorizzazione del patrimonio archivistico dell'editore Guida. Ha curato il commento della biografia michelangiolesca per la nuova edizione della Giuntina a cura di Enrico Mattioda (2017-2021). Sul fronte del Novecento, le sue ricerche convergono soprattutto su Domenico Rea e sul teatro di Annibale Ruccello.

Università degli Studi di Napoli Federico II
Scuola delle Scienze Umane e Sociali
Quaderni

1. *Studi e ricerche di scienze umane e sociali*, a cura di Roberto Delle Donne, prefazione di Lucio De Giovanni
2. Raffaele Carbone, *Medicina e scienza dell'uomo. Paul-Joseph Barthez e la Scuola di Montpellier*
3. Wilhelm Dilthey, *Materiali per il secondo volume della Introduzione alle scienze dello spirito. Scritti inediti (1880-1893)*, a cura di Giovanni Ciriello
4. Richard Avenarius, *Osservazioni sul concetto di oggetto della psicologia*, a cura di Chiara Russo Krauss
5. *Agli inizi della storiografia medievistica in Italia*, a cura di Roberto Delle Donne
6. Antonella Venezia, *La Società Napoletana di Storia Patria e la costruzione della nazione*
7. Le strane vicende di mia vita – *Il carteggio di Giuseppe De Blasiis*, a cura di Antonella Venezia
8. *Il carteggio fra Robert Michels e i sindacalisti rivoluzionari*, a cura di Giorgio Volpe
9. *Erudizione e cultura storica nella Sicilia del XIX secolo. Il carteggio tra Michele Amari e Raffaele Starrabba (1866-1900)*, a cura di Serena Falletta
10. *La Fenomenologia dello spirito di Hegel: problemi e interpretazioni*, a cura di Alessandro Arienzo, Francesco Pisano, Simone Testa
11. *ASMOD 2018. Proceedings of the International Conference on Advances in Statistical Modelling of Ordinal Data*, editors Francesca Di Iorio, Rosaria Simone, Stefania Capecchi
12. *GRETl 2019. Proceedings of the International Conference on the Gnu Regression, Econometrics and Time-series Library*, editors Francesca Di Iorio, Riccardo Lucchetti
13. *Ontologia relazionale. Ricerche sulla filosofia classica tedesca*, a cura di Antonio Carrano e Marco Ivaldo

14. Essere e Tempo novanta anni dopo: attualità e inattualità dell'analitica esistenziale, a cura di Anna Pia Ruoppo
15. *Il Segretario, lo Statista. Aldo Moro dal centro-sinistra alla solidarietà nazionale*, a cura di Alessandro Sansoni, Pierluigi Totaro, Paolo Varvaro
16. Chiara Russo Krauss, *Dall'empiriocriticismo al positivismo relativistico. Joseph Petzoldt tra l'eredità di Mach e Avenarius e il confronto con la relatività einsteiniana*
17. Mario Cosenza, *All'ombra dei Lumi. Jacques-André Naigeon philosophe*
18. *Immagine e immaginazione*, a cura di Leonardo V. Distaso, Anna Donise, Edoardo Massimilla
19. *Le aporie dell'integrazione europea. Tra universalismo umanitario e sovranismo: idee, storia, istituzioni*, a cura di Anna Pia Ruoppo e Irene Viparelli
20. *Ragione, razionalità e razionalizzazione in età moderna e contemporanea*, a cura di Maurizio Cambi, Raffaele Carbone, Antonio Carrano, Edoardo Massimilla
21. Antonio Carrano, *Questioni kantiane*
22. *La Russia e l'Occidente (Россия и Запад)*. Atti della Giornata di studio (Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Studi Umanistici, 9 giugno 2022), a cura di Giovanna Cigliano e Teodoro Tagliaferri
23. Fortunato Maria Cacciatore, *Miseria della critica. Spengler redivivo*
24. *Κατ' ἐπιστήμην καὶ εὐνοίαν. Scritti scelti di Giovanni Indelli*, a cura di Giancarlo Abbamonte, Giuliana Leone e Francesca Longo Auricchio
25. Bernhard Arnold Kruse, *Introduzione a Siddhartha di Hermann Hesse*
26. Johann Gottfried Herder, *Idee per la filosofia della storia dell'umanità. Libro XIV*, introduzione, traduzione e note a cura di Eliodoro Savino
27. *Le parole della filosofia. Le metamorfosi del vocabolario del pensiero nella storia*, a cura di Anna Motta e Lidia Palumbo
28. Marica Magnano San Lio, *Psichiatria e filosofia. Le radici epistemologiche della Allgemeine Psychopathologie di Karl Jaspers*
29. *Eleatic Ontology from the Hellenistic Period to Late Antiquity*, edited by Anna Motta & Christopher Kurfess
30. *Profili dell'aristotelismo medievale. In ricordo di Valeria Sorge*, a cura di Fabio Seller e Roberto Melisi

31. *Transizione in questione. Dialettica, struttura, differenza*, a cura di Marco Rampazzo Bazzan, Fabrizio Carlino, Anna Pia Ruoppo, Irene Viparelli
32. *Lingue, scritture e società nell'Italia longobarda. Un percorso di sociolinguistica storica*, a cura di Elisa D'Argenio, Roberto Delle Donne, Rosanna Sornicola (in preparazione)
33. Giovanni Savino, *Traiettorie della destra politica russa nel Novecento*
34. *Nations in the Empire. The Many Faces of Indian Nationalism*, Proceedings of the International Conference held in Naples, Federico II University – Department of Political Sciences, 20-21 June 2023, edited by Maurizio Griffo, Diego Maiorano, Teodoro Tagliaferri
35. *Genealogie della modernità: prospettive critiche*, a cura di Raffaele Carbone e Luca Scafoglio
36. Filomena Fera, *Max Weber e il liberalismo russo. Il dibattito sui diritti fondamentali dell'individuo tra Oriente e Occidente*
37. *Platone e i platonismi (I). Fisica e metafisica in età imperiale e tardoantica*, a cura di Anna Motta e Chiara Cappiello
38. *Europa-Italia-Russia. Relazioni estere e orizzonti geopolitici*, a cura di Giovanna Cigliano
39. *Die moderne Subjektivität als ein Fragmentenmosaik. Festschrift für Bernhard Arnold Kruse*, herausgegeben von Gianluca Esposito und Daniela Liguori
40. *Discorsi di delegittimazione. Percorsi dell'antispagnolismo nell'Europa moderna*, a cura di Giovanni Scarpato e Teodoro Tagliaferri
41. *Schiller e le sue fonti neo/Platoniche*, a cura di Claudia Lo Casto e Chiara Russo Krauss
42. *Nation – Migration. Philosophische, linguistische und literarische Erkundungen. Akten der internationalen Tagung in Neapel vom 29. September bis 1. Oktober 2023*, Herausgegeben von Giancarmine Bongo, Bernhard Arnold Kruse und Matthias N. Lorenz
43. *L'umorismo tra sacro e profano: attualità e prospettive di ricerca*, a cura di Cristina Pennarola e Vincenzo Rapone
44. Bernardo Paci, *Sovereign Corporations: Intellectual History and Political Philosophy of the British South Africa Company*

45. *Fratture. Il Novecento tra crisi e mito*, a cura di Chiara Cappiello, Giuseppe Maccauro, Patrycja Polanowska
46. Maria Clelia Zurlo, Federica Vallone, *Monitorare e promuovere equità di genere e benessere nella pubblica amministrazione: un'indagine presso il Comune di Napoli*



Il Novecento è stato spesso descritto e interpretato, soprattutto in Europa e da coloro che ne hanno vissuto le vicende da protagonisti, come una fase storica di profonde discontinuità e di nette fratture rispetto a una tradizione culturale e spirituale millenaria. A questa percezione di discontinuità si contrappone la persistenza del mito come principio di coesione e rielaborazione del senso. Il volume si propone di esplorare la dialettica tra frattura e mito attraverso uno sguardo interdisciplinare che coinvolge la filosofia, la storia, la letteratura e le arti. Quale funzione assume il mito in un'epoca che percepisce se stessa come radicalmente discontinua rispetto al passato? La frattura è solo un'interruzione o anche un momento di ricomposizione e riscrittura del senso?

Chiara Cappiello è ricercatrice di Storia della filosofia nell'Università di Napoli Federico II. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla filosofia e alla storia della cultura nel Novecento tra Italia e Germania, con particolare attenzione al tema della crisi. Fra le sue pubblicazioni: *Mundus. Ernesto De Martino e il mal d'Europa* (2024); *Promesse e minacce dell'inconscio. Freud nella crisi del Novecento* (2024); *Briciole. Arte e fine del mondo in Theodor W. Adorno* (2021); «Perdita del centro». *Arte e Novecento in Benedetto Croce* (2019).

Giuseppe Maccauro è ricercatore di Storia della Filosofia presso l'Università Giustino Fortunato. I suoi interessi vertono sulla relazione fra scienze umane, storia della filosofia e storia della cultura nel Novecento, con particolare riguardo al pensiero italiano. È autore di numerosi articoli e delle monografie: *Novecento primitivo. Ernesto De Martino fra apocalisse e riscatto* (2023); *Figure della decadenza: Enzo Paci fra Vico e Thomas Mann* (2023).

Patrycja Polanowska è ricercatrice presso il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Lingue Moderne dell'Università di Varsavia. Si occupa di poesia italiana moderna e contemporanea, con particolare interesse per i temi del mito, dello spazio e della temporalità. È autrice della monografia *Milo De Angelis e la memoria dell'eterno ritorno* (2025). Tra le sue pubblicazioni recenti si segnalano i saggi *Su una contemporanea geopoetica milanese* (2024), *La voce "sull'orlo della notte". Milo De Angelis e Stéphane Mallarmé* (2023). È fondatrice del gruppo di ricerca internazionale *Mitemi. Studi interdisciplinari sul mito, il tempo, lo spazio e la memoria*.

ISBN 978-88-6887-429-2



9 788868 874292