



*parva philosophica*  
[40]

*parva  
philosophica*

serie rossa

*diretta da* Adriano Fabris

*comitato scientifico*

Bernhard Casper, Claudio Ciancio,  
Francesco Paolo Ciglia, Donatella Di Cesare,  
Félix Duque, Piergiorgio Grassi,  
Enrica Lisciani-Petrini, Flavia Monceri,  
Carlo Montaleone, Ken Seeskin,  
Guglielmo Tamburrini

Leonardo V. Distaso, Felice Ciro Papparo

# Textura rerum

parvenza apparenza appariscenza



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Volume pubblicato con un contributo  
dell'Università degli Studi di Napoli «Federico II»,  
Dipartimento di Studi Umanistici.*

© Copyright 2015  
EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)  
[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Distribuzione  
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674207-0

## PREMESSA

“Lass mich scheinen bis ich werde”

J.W. GOETHE

non c'è punto da chiarire  
né sintesi da fare

le apparenze in fondo sono  
come il mare che sempre  
trascolora.

MICHELE SOVENTE [da *Bradisismo*]

È possibile sottrarre la dimensione dell'apparire e la sua *teoria* scenografica, scandita dalla serie *parvenza-apparenza-appariscenza*, insieme allo spazio della rappresentazione, il solo in grado di *assumere e restituire la poliedricità* dell'apparire, a una tradizione di pensiero intellettualistica che li condanna ad essere, nella grande famiglia del 'logos', delle pratiche di pensiero e di esperienza, unicamente e strettamente associate alla figura dei “parenti miserabili”, dei quali è bene, per quanto ci si riesce, tenerli da parte perché *impresentabili*?

Si può tentarne non tanto la difesa quanto piuttosto ribadirne la *crucialità* nella nostra esperienza di mortali, mettendosi, però, a distanza – una volta assunta la mortalità quale *segno* dirimente del nostro vivere – da una posizione creaturale, malinconicamente protesa a pensarle sotto la figura del dolore e della finitezza, e interpretando questi tratti nel verso

di una tristezza inenarrabile e senza scampo?

Si può, viceversa, assumere il *limite*, che sempre accompagna la serie parvenza-apparenza-appariscenza, il loro essere, cioè, solo l'espressione-comprensione di *lati e facce* possibili della '*textura rerum*' (Lucrezio) e non una loro 'presa' diretta ed esaustiva, e di conseguenza esercitare l'*imperfetta* pratica della rappresentazione, nella quale in quanto mortali siamo eminentemente *versati*, in una direzione di pensiero ed esperienza dettata da e articolata all'insegna della *sobrietà*, quale caratteristica definita e definitiva di una *dismissione* di ogni tratto prometeico, e pensare quindi questa dismissione non come *indebolimento del logos*, che rischia sempre, se la si declina la *debolezza* in opposizione antitetica e antinomica a un *pensiero forte*, di richiamarne, a seconda delle *occorrenze eventuali*, i fasti e i nefasti *ideologici*?

Insomma: se la dimensione dell'apparire si tiene e si dischiude nell'inevitabile sequenza *parvenza-apparenza-appariscenza*, dove il termine medio, *apparenza*, collocato da un lato, tra e in relazione alla possibilità dell'errore e dell'erranza (la *parvenza*) e dall'altro, tra e in relazione all'istanza eccessiva-eccedente del brilio e del vistoso (l'*appariscenza*), si definisce, più o meno *esattamente*, come la *composizione mobile*, mai definitiva dunque ancorché definita, del *presentarsi delle cose e di noi stessi a noi stessi nell'ordine del nostro possibile 'psico-fisico'*; se lo spazio della rappresentazione, lungi dall'essere e dal coincidere, come vogliono i suoi 'detrattori', con la *chiusura univoca* e '*imperialistica*' della "pluralità frastornante del divenire" (Nietzsche), si dà invece in tutto il suo *multipolare e versatile esercizio* come l'espressione di un *disegno possibile* di "ciò che è là" (sia fuori "di noi" che

dentro “di noi”), che, proprio perché *possibile*, mantiene, a fronte di un’*astrattezza mortifera* perché espressione di una *volontà d’essenza*, il suo *tratto di sfumato*; se dappertutto non ‘vedendo’, noi, i soggetti, che *parvenze-apparenze-appariscenze* e ogni volta tentando, di questo *chaosmos esperibile* nel quale abitiamo, di *restituirne il disegno*, e se tutto il ‘nostro modo d’essere e di comprendere’ *mortale* può sembrare *all’occhio essenzialista*, nonostante tutta la ‘protervia dominatrice’ che un tale occhio ci vede nella nostra peculiare, ‘umana-troppo umana’, *presa comprensiva di “ciò che è là”*, solo qualcosa di ‘misero’ e di ‘miserando’, meglio ancora, l’espressione di una *pochezza*, di un *limite* connaturati all’“umana ragione” – forse, allora, sarebbe il caso, di questo *poco* e di questo *limite*, farne invece l’‘elogio’, e perché no?, anche modularne un canto ‘apologetico’. Nella convinzione, seguendo il poetare di Lucrezio, che non «v’è mai miseria del poco», e che, una volta assunta *la sobrietà* come «la grande ricchezza dell’uomo» (ancora Lucrezio), *si può-si deve* ricominciare, come scriveva Benjamin, «a farcela con il Poco: costruire a partire dal Poco», individuando e articolando *il limite della sobrietà* inscritto in esso – che è anche un modo di finalmente *assumere-accogliere* senza tremore e terrore *il clinamen del tempo che tutti ci taglia e ci corrode contrassegnandoci così quali ‘realmente’ siamo: mortali* – come l’unico tratto, fuori di e oltre ogni visione ‘ideo-teo-logica’, di *divinità* dell’umano, giacché «il limite dell’uomo è divino [e] l’uomo è divino nell’esperienza dei suoi limiti» (G. Bataille).



# NOME E APPARENZA NELLA MIMESIS DEL GIOVANE BENJAMIN

UNA RICOSTRUZIONE

*Leonardo V. Distaso*

## 1. *Solo per chi non ha più speranza è data la speranza*

Nel 1950 Theodor Wiesengrund Adorno scrisse un profilo di Walter Benjamin, 10 anni dopo la tragica notte di Port Bou, il vicolo cielo senza alcun *passage*<sup>1</sup>. L'amico rispondeva all'amico assente, lo richiamava alla memoria lucidamente consapevole di quanto gli dovesse in termini di pensiero, ma soprattutto per rinnovare la promessa che entrambi si erano scambiati a ogni occasione: la promessa di restare fedeli alla parola dell'altro rimettendola sempre in gioco attraverso la propria. Così Adorno, in quel 1950, ravvisò quanto l'amico fosse stato in grado di *dissolvere l'insolubile* contro ogni inganno del dato di fatto cozzando insistentemente contro questo come unica strada possibile, attraverso l'incessante capacità di configurare e riconfigurare aspetti sempre nuovi. Gli riconobbe un tratto di *irresistibilità* non dovuta alla falsa coscienza della complicazione e della magia, quanto a quel *tono artistico* proprio di chi porta dentro di sé le favole dell'infanzia, facendo proprie e mantenendo tutte le promesse e le speranze che da adulti diventa insostenibile sopportare. Ecco:

<sup>1</sup> THEODOR W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi*, trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972<sup>3</sup>, pp. 233-247.

l'irresistibilità di una tonalità artistica che dimette l'apparenza per pronunciare la parola, promessa di felicità<sup>2</sup>. Benjamin, il figlio prediletto (*ben-yamîn*), figlio della mano destra, nato nel dolore del parto di Rachele, della stirpe di Giacobbe e padre della tribù del sud di Israele (Gn 35, 16-24), non dimenticò mai quel mattino d'inverno in cui si prefigurò quella felicità promessa che serbò fino all'ultimo:

La fata, presso la quale si ha diritto a un desiderio, c'è per ognuno. Solo pochi però riescono a ricordarsi il desiderio che hanno espresso; così, nel corso della loro vita, solo pochi si accorgono che si è realizzato. Io so bene quale mi fu esaudito, e non voglio dire che esso sia stato più ragionevole di quello dei bambini delle favole<sup>3</sup>.

Ma ricordare quella promessa non è garanzia di far parte di quei pochi che si accorgono di averla realizzata: *la molta speranza, l'infinita speranza, ma non per noi*, che siamo come gli accusati del *Processo* di Kafka, ci mostra come solo nell'inabissarsi fino a toccare l'impotenza del significato quel ricordo può rovesciarsi nel riscatto. La costruzione del lutto, a cui si dedica il libro sul dramma barocco, fa tutt'uno con *la salvezza dell'uomo*, una salvezza che passa solo attraverso il nome delle cose e degli uomini<sup>4</sup>.

Se è vero che *tutte le asserzioni di Benjamin sono egualmente vicine al centro* ciò accade perché egli non ha cercato di comunicare dei contenuti attraverso

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 234.

<sup>3</sup> WALTER BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, in *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. V, Einaudi, Torino 2003, p. 370.

<sup>4</sup> TH.W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, cit., p. 235; W. BENJAMIN, *Franz Kafka*, in *Opere complete*, cit., VI, 2004, p. 132.

la parola, e a rigore non ha mai preteso né di *comunicare* né di *esprimere*, ma ha insistito nel ricostruire il nome delle cose e degli uomini cristallizzandolo<sup>5</sup>. Se ha un senso questa cristallizzazione essa lo riceve dalla lingua stessa in quanto *immediatamente* comunicabile: *in* un essere spirituale ciò che è comunicabile fa tutt'uno con ciò *in* cui esso si comunica, cioè la lingua stessa. L'immediatezza della comunicazione in essa fa sì che ogni lingua comunichi se stessa: il primo tempo della salvezza dell'uomo è il tempo della lingua, ricordare quel tempo e rinnovare la sua promessa di felicità vuol dire salvare l'essenza linguistica dell'uomo. Se Adorno può scrivere di Benjamin che *l'immagine originaria di ogni speranza è in quanto nome delle cose e degli uomini* è perché essa non sta nel comunicare a un uomo una cosa per mezzo della parola (la concezione borghese della lingua)<sup>6</sup>, ma risiede nell'essenza linguistica dell'uomo stesso, ossia nella lingua dell'uomo *nella* quale l'uomo comunica la propria essenza spirituale<sup>7</sup>. Questa è *insolubile* per mezzo della comunicazione, ma si *dissolve* spargendosi nella lingua dei nomi.

Benjamin pensa la salvezza in un tempo che precede il tempo del mito. Questo promette una redenzione che non può mantenere scontrandosi col muro del silenzio delle sirene e inabissandosi in quel *resto* del *Trauerspiel* che diventa tempo della musica (il mito lusinga allo stesso modo di come fa l'arte socratico-

<sup>5</sup> TH.W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, cit., pp. 237 e 239; W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, in *Opere complete*, cit., I, 2008, p. 284.

<sup>6</sup> W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, cit., p. 284.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 283.

euripidea, trapassando nell'immagine speculare in cui si assesta il *Trauerspiel*). La salvezza proviene da un tempo più antico del mito e non può che essere la promessa che proruppe dalla parola pura del tragico<sup>8</sup>. È la stessa parola che domina attuale nell'arcaico mondo di Kafka che con le sue parabole e le sue leggende non ha ceduto alle lusinghe della redenzione del mito<sup>9</sup>. Solo la parola che opera secondo il suo significato puro – la parola come soggetto attivo e puro – è la parola tragica che redime senza lusingare perché accoglie e realizza la speranza nel tempo che precede e annuncia il lamento della natura. Essa è *parola pura*, suono della natura ancora non trasformato nella forma sinfonica del *Trauerspiel* che edifica la speranza di redenzione solo nel sentimento e nella sua rappresentazione fondata sulla duplicità di parola e significato: l'espressione del lutto al cui vertice troviamo la musica. Ma è proprio nel momento del trapasso (né un istante prima, né un istante dopo) tra la rigidità eterna della parola pura del tragico e l'infinita risonanza del suono di questa parola, in cui risuona il lamento della natura nel *Trauerspiel*, che riverbera l'immediatezza della comunicazione *nella* lingua, la parola che promette senza illudere perché capace di attraversare l'inferno.

Dissoluzione del soggetto che comunica la cosa *per mezzo* del linguaggio e salvezza dell'uomo che comunica la propria essenza spirituale *nella* lingua sono componibili nell'atto *immediato* di *nominare* le cose. Il nome è l'essenza intima della lingua, in esso si comunica la lingua stessa:

<sup>8</sup> W. BENJAMIN, *Trauerspiel e tragedia*, in *Opere complete*, cit., I, p. 276.

<sup>9</sup> W. BENJAMIN, *Franz Kafka*, cit., p. 133.

Dove l'essenza spirituale nella sua comunicazione è la lingua stessa nella sua assoluta interezza, là soltanto vi è il nome, e là vi è il nome soltanto. Il nome come retaggio della lingua umana garantisce quindi che la lingua stessa è l'essenza spirituale dell'uomo... Ma poiché l'essenza spirituale dell'uomo è la lingua stessa, egli non può comunicarsi attraverso di essa, ma soltanto in essa<sup>10</sup>.

Il nome, come estratto della totalità intensiva della lingua, è il comunicabile della lingua pura; non c'è altro contenuto comunicabile se non il nome nel quale la lingua si esprime puramente e si eleva alla coincidenza di totalità intensiva dell'essere spirituale con la totalità estensiva del comunicante-denotante. E ciò sul fondamento del puro principio formale del linguaggio, il suono:

L'incomparabile del linguaggio umano è che la sua comunità magica con le cose è immateriale e puramente spirituale, e di ciò il suono è il simbolo<sup>11</sup>.

Proprio il mettere da parte la concezione borghese della lingua (che precipita *nell'abisso della mediatezza di ogni comunicazione*)<sup>12</sup>, se da un lato rivela come l'uomo sia unito alle cose attraverso il suono della parola (il nome delle cose come eco della cosa stessa), nel contempo ci ricorda che la natura è muta e profondamente triste: *se fosse data parola alla natura essa prenderebbe a lamentarsi*. Sono proprio la vita e la lingua dell'uomo che redimono la tristezza che accompagna il suo mutismo; sono esse che riscattano

<sup>10</sup> W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, cit., p. 284.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 287.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 293.

l'inattingibilità della natura toccando interamente il mistero della cosa, lasciando che rimanga inconoscibile e comunicabile soltanto attraverso il *simbolo del non-comunicabile* (la lingua stessa)<sup>13</sup>. In tal modo ogni tristezza e ogni ammutolire della natura non verrebbero semplicemente avvolti dalla parola esteriormente comunicante, ma sottratte a essa e consegnate al nominare come *immagine originaria di ogni speranza* (un'immagine che precede ogni *rappresentazione*, così come ogni *dire*), in quanto *traduzione del muto nel sonoro*, che è *traduzione di ciò che non ha nome nel nome*<sup>14</sup>.

In analogia con questa idea profonda di traduzione, il problema della denominazione si presenta nel mezzo della pittura. In un breve ma intenso appunto del 1917, *Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal*<sup>15</sup>, Benjamin distingue la sfera dello *Zeichen* come ciò che viene impresso, come segno della linea grafica in relazione al fondo a cui essa conferisce identità, rispetto al *Mal* come ciò che viene alla luce solo e proprio nell'immagine pittorica, là dove esso emerge come immagine e come composizione. Il *Mal* affiora in quanto tale non come pura apparenza (ossia come apparizione fantasmatica), ma come apparenza che si rapporta ad altro, ossia come *immagine di qualcosa* che non è l'immagine stessa: l'immagine pittorica. Questo rapporto dell'immagine (apparenza) con qualcosa d'altro è, per Benjamin, un *nominare*<sup>16</sup>. Al

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 295.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>15</sup> W. BENJAMIN, *Sulla pittura ovvero Zeichen e Mal*, in *Opere complete*, cit., I, pp. 318-322.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 321.

cuore della tensione iniziale della *mimesis* vi è il *nominare*. Il mero venire alla luce del *Mal* non costituisce di per sé un problema per la pittura perché il *Mal* in quanto tale resterebbe inaccessibile nella sua pura apparenza rimanendo qualcosa di inerte a cui si consegna ogni percezione. È invece nell'operare della composizione che l'emergere del *Mal*, che è sempre *in quanto mezzo*, diventa immagine e, come tale e nello stesso tempo, è nominato come immagine pittorica (*l'immagine è certamente Mal, e viceversa il Mal nel senso più stretto esiste solo nella pittura*). La pura apparenza non è la composizione (non è un'opera, ma l'apparenza reificata nella cosa stessa): solo l'apparenza nominata, nella connessione dell'immagine con la parola, viene alla luce con l'emergere del *Mal*, che è lo stesso che dire che il *Mal* va incontro al nome nell'operazione della composizione divenendo immagine. Nella composizione opera una forza superiore:

è la parola della lingua, che si cala nell'elemento del linguaggio pittorico ed è invisibile in quanto tale, ma si rivela solo nella composizione. Ciò significa ovviamente che *Mal* e composizione sono elementi di ogni dipinto che pretendano di poter essere nominato<sup>17</sup>.

Nella pittura il *Mal* si configura nella composizione e ciò da un lato *denomina* l'immagine pittorica, dall'altro la fa *apparire*: nell'apparire dell'immagine pittorica la forza neutra della lingua precipita incontro al *Mal* rendendo possibile il rapporto dell'immagine con qualcosa d'altro che essa non è (*l'essere immagine-di*). Così come la cosa muta incontra la parola

<sup>17</sup> *Ibidem*.

e riceve il nome come speranza di vittoria sulla tristezza che l'avvolge, allo stesso modo la cosa incontra l'immagine in un apparire che è altrettanto un denotare; un'immagine che non comunica la cosa come contenuto, nè la reifica nella dimenticanza della sua origine, ma la fa venire alla luce indicando che il suo destino è nell'apparenza frutto dell'operare e del comporre, ossia in una *mimesis* dell'inattingibile indice dell'eterna e totale *caducità* che l'immagine può condividere con la natura<sup>18</sup>.

Il nominare salva l'immagine dall'improducibilità feticistica, dall'irrigidimento dell'apparenza e dalla reificazione non com-posta; il nominare proviene dal tempo del tragico e salva l'apparenza nella sua caducità mantenendola viva come *produttiva inattingibilità*, ossia nella mimesi perfetta dell'immagine. Quell'immediatamente comunicabile della parola si trasforma nell'immanenza della legge formale dell'opera, nello scarto rispetto al piano mitico, nella figura dell'assoluto identificato solo in ciò che è storico<sup>19</sup>. Si intravede il progetto del saggio sulle *Affinità elettive* di Goethe<sup>20</sup>. Lì dopo aver distinto il contenuto di verità di un'opera d'arte, oggetto della critica, dal contenuto di realtà, oggetto del commentario, e aver indicato come la sua indagine si delinea come ricerca del contenuto di verità nascosto nel romanzo, Benjamin sottrae il compito dell'artista al dovere di essere creatore, per cui

<sup>18</sup> W. BENJAMIN, *Frammento teologico-politico* (1921), in *Opere complete*, cit., I, p. 513.

<sup>19</sup> TH. W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, cit., p. 236.

<sup>20</sup> W. BENJAMIN, *Le affinità elettive di Goethe* (1922), in *Opere complete*, cit., I, pp. 523-589.

l'artista è meno il fondamento (o creatore) che l'origine (o il formatore), e certo la sua opera non è in alcun modo la sua creatura, ma – piuttosto – la sua formazione<sup>21</sup>.

In questa dialettica tra artista e materiale in cui entrambi i termini sono coimplicati e formati l'uno dall'altro è messa a posto ogni confusione tra arte e vita: la formazione del materiale reale dà forma all'artista stesso, la cui formazione ricade sul contenuto di verità. Nell'idea di artista creatore v'è la pretesa di ridurre e irrigidire la sua stessa vita secondo l'analogia di un'opera d'arte. La figura del poeta come eroe e creatore al tempo stesso fa cadere nell'errore dell'estetizzazione romantica che fa della vita un'opera d'arte. La monumentalità della vita è falsa, mentre è proprio dell'opera d'arte essere in stretta relazione con la filosofia riguardo all'*ideale del problema*, ossia l'interrogazione dell'unità della filosofia che coinvolge la formazione stessa dell'artista con il contenuto di verità della sua opera. Questo ideale (unità) è dato, nell'affinità tra filosofia e arte, solo nella molteplicità delle opere ed è compito della critica far apparire tale ideale del problema nell'opera d'arte come sua manifestazione e, nello stesso tempo, ricomporlo dandogli nuova vita. Nell'opera d'arte appare il contenuto di verità come interrogazione filosofica; il mito lascia il posto alla filosofia il cui problema – di volta in volta ora questo, ora quello – si manifesta nell'apparire di una figura del contenuto di verità<sup>22</sup>. Tale è Ottilia, figura dell'inaccessibile in cui appare l'innocenza della vita naturale.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 552.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 564.

L'intangibile apparenza della sua natura, chiusa in un vegetale silenzio, prende il posto del lamento della natura: è la fuga dell'anima davanti alla dissoluzione al di qua del compimento tragico e ben oltre l'abbandonarsi al destino. Nel silenzio di Ottilia di fronte alla voce morale che dovrebbe fermarla riecheggia la lontana eco della muta natura; ma ora questo silenzio testimonia come l'apparenza si sia stabilita nell'oscurità del muto carattere di Ottilia. Il destino di Ottilia sta nel suo ammutolire che fa tutt'uno con l'apparire della sua essenza: la bellezza.

La bellezza di Ottilia, senza la quale non si può prender parte al romanzo, è lontana dalla rappresentazione epica poiché essa è figura apparente e vivente allo stesso tempo, non chiusa nella mera forma; essa resiste tutto il tempo del romanzo, e anche oltre. La bellezza vivente di Ottilia non è mera descrizione di una forma – né il racconto che da essa ne può scaturire – e non si riduce all'armonia che esce dal caos interrompendo l'incomprensibile magia del nulla: essa è apparenza che trova sì forma, ma in un istante, conservando premurosamente il caos proprio nell'apparire. Anche la vita che fluisce nell'opera d'arte è irrigidita affinché l'opera appaia come tale, ma nello stesso tempo anch'essa conserva qualcosa che la rende viva e libera perché essa possa apparire.

L'opera deve poter apparire ed è solo nell'apparenza che essa trova la sua vivificazione: ciò costituisce il mistero dell'opera, mentre la sua validità si riconosce nell'irrigidimento nell'istante della forma. Ciò che spira nella vita è la mera bellezza che riempie il caos vivificandolo solo in apparenza: questa è necessaria affinché permanga vivo il mistero. La bellezza vivente cade nell'immagine nell'istantaneo

arresto dell'apparenza: è la sua trasformazione in bella rappresentazione; ciò che impone tale fissazione è *l'inespressivo*:

il privo di espressione costringe l'armonia tremante a fermarsi, ed eterna (con questa obiezione) il suo tremito. In questo eternamento il bello deve render conto di se stesso, ma proprio in questo render conto esso appare come interrotto, e riceve l'eternità del suo valore in virtù di quella interruzione<sup>23</sup>.

L'inaccessibile che il mito realizza nel racconto mitico qui si fa figura dell'inespressivo nella quale *appare la potenza superiore del vero* che mantiene aperto il rapporto col mistero vivente senza cedere più alle lusinghe:

Esso spezza, cioè, quello che resta, in ogni bella apparenza, come eredità del caos: la totalità falsa, aberrante – la totalità assoluta. Esso solo compie l'opera riducendola a un «pezzo», a un frammento del vero mondo<sup>24</sup>.

Nell'apparire del vero attraverso il privo di espressione la bellezza non può che essere caduca, si fissa nell'istante del frammento entrando a far parte, nello stesso tempo, della categoria del linguaggio e dell'arte: la lingua del mondo reale è determinata da quella stessa potenza. Ottilia raccoglie nella sua figura tutto questo e il suo destino si conforma a quello della bella parvenza, sotto il dominio di Eros che asseconda e dispone nella passione. Questa potenza si dispone, a sua volta, con il mutismo di Ottilia, ne costituisce l'enigma della sua fuggevole bellezza di fronte alla

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 571.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

parola che la dovrebbe cogliere. Ma alla bellezza apparente corrisponde la conciliazione apparente. Questa è la volontà di conciliare (*Aussöhnung*) gli uomini tra loro che, in attesa della riconciliazione (*Versöhnung*) con Dio, possono conciliarsi solo nella morte o nell'opera d'arte. Ai personaggi delle *Affinità elettive* la conciliazione, tuttavia, rimane fino all'ultimo inaccessibile: essa è introvabile nella vita borghese così come nella pura civiltà; il loro mutismo di fronte alle passioni li destina verso l'unica strada di salvezza: quella del *sacrificio* inteso come l'esperienza di quanto pesi sugli uomini la bellezza come apparenza di conciliazione. D'altro canto anche l'affetto, pur mitigando l'effetto dell'apparenza e il dolore del sacrificio, risulta impotente di fronte alla fine dell'amore poiché entrambi, passione e affetto, mostrano quanto la natura umana sia imperfetta agli occhi di Eros: per l'amore il bene più caro è la bella, mentre per la passione il bene più caro è sempre la più bella.

Il riconoscimento dell'apparenza di conciliazione come rovina e caducità di una bellezza che conserva il momento inespresso mostra lo sdoppiamento in cui la bellezza tramonta. Mentre nella passione gli amanti giungono alla fine immersi nella caducità dell'apparenza, nell'affetto essi si conducono alla rovina comune entrando nel dominio della musica. L'eco del *Trauerspiel* che compone il suono splende nel passaggio che l'apparenza compie riedificando la speranza di redenzione nel sentimento e nella rappresentazione fondata sulla duplicità di parola e significato. È la salvezza del *lirico*, in cui l'apparenza tramonta grazie alla commozione:

Proprio la commozione è quel passaggio in cui l'apparenza – l'apparenza della bellezza come semblante di conciliazione – brilla ancora una volta con la massima dolcezza prima di scomparire<sup>25</sup>.

Segnata dalla stessa trasformazione del *Trauerspiel*, la bellezza non può essere colta linguisticamente nella tragedia: la salvezza di Ottilia è impossibile perché inattingibile resta il fondo arcaico su cui ella appare velata. La parola di Ottilia resta muta, così come muta era la natura; la commozione rende indistinte colpa e innocenza, così come natura e trascendenza, e nella sua opacità essa si rivela come apparenza di conciliazione che conduce alla morte. Qui commozione e apparenza sono intimamente legate dal velo stesso della bellezza e solo elevandosi al grado di grande commozione questo legame può salvare l'apparenza dall'inesorabile turbamento della bellezza caduca. Anche la musica, come già presagiva il *Trauerspiel*, ha la sua immagine ed essa è velata dall'affetto che la colma di lacrime. È l'affetto, quindi, che *provoca il tramonto dell'apparenza attraverso la commozione*: come l'ultimo raggio di sole al momento del tramonto, così l'apparenza della bellezza splende un'ultima volta prima di scomparire sotto il velo delle lacrime. Il lirico atteggiamento della musica conserva questo istante nella sua immagine come configurazione sonora in cui trapassa l'eco del nome. Come nel momento di trapasso del *Trauerspiel*, altrettanto nella configurazione compositiva del *Mal*, così rimane il *resto* in cui risuona ancora il lamento coperto dallo sgorgare delle lacrime della commozione. La musica concilia gli amanti sul

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 581.

piano lirico, ossia del sentimento che non è più soggetto all'apparenza e che conserva intimamente ciò che resta inespresso nel tragico: essa lo rovescia in commozione conducendo al tramonto lo splendore dell'apparenza.

Citando il commento di Bernoulli al 141° capitolo del *Matriarcato* di Bachofen, Benjamin intravede nella *scossa dionisiaca* quel grido di dolore in cui vibra e risuona l'antica parola pura sotto il velo dell'apparente e commossa conciliazione impossibile. Impossibile perché cercata, desiderata e patita nel cuore della bellezza al suo tramonto:

Il lutto e il dolore dell'esperienza dionisiaca, e cioè le lacrime versate al perenne tramonto di ogni vita, costituiscono la forma più mite di estasi; è «la vita della cicala, che canta senza bisogno di cibo né di bevanda, fino al momento in cui muore»<sup>26</sup>.

Benjamin riconosce nella bellezza di Ottilia il senso di questo trapassare, ma toccando la verità del romanzo fa avanzare tale trapasso fino all'istante del tramonto: il tramonto della bellezza. *L'apparenza che si rivela nella bellezza di Ottilia è l'apparenza che si spegne*; solo *l'apparenza che si spegne* pervade la sua figura mostrandoci in lontananza il *senso della bella apparenza in generale*: l'antica questione platonica se e come la bellezza sia connessa con l'apparenza qui si presenta come un ideale che declina nel finito di un sentimento che evoca l'antico dolore dionisiaco. Nel vivente i due poli dell'apparenza splendente e dell'apparenza che si spegne sono tesi fino al massimo grado: in esso la vita bella riluce come bellezza apparente

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

lontana sempre più dall'ideale della bellezza essenziale, oramai declinata proprio come bella apparenza. Questa lontananza apre al *tempo* della bellezza che raggiunge la sua massima tensione nell'apparenza del vivente. Ma anche nell'opera d'arte, ossia ciò che non è vivente, resta il segno della vicinanza alla vita nel legame indissolubile tra ciò che è essenzialmente bello e l'apparenza. Nell'opera d'arte la bella apparenza diviene rivelazione della contiguità con la vita offrendosi nell'antitesi tra apparenza e ciò che è privo di espressione. Benjamin così sintetizza:

Poiché il privo di espressione è, sebbene in antitesi, in un rapporto così necessario con l'apparenza, che proprio il bello, pur non essendo in sé apparenza, cessa di essere essenzialmente bello quando l'apparenza lo abbandona. Poiché essa gli appartiene come l'involucro, e si rivela così la legge essenziale della bellezza, che essa appare come tale solo in ciò che è velato. Non è perciò, come insegnano banali filosofemi, che la bellezza stessa sia apparenza<sup>27</sup>.

Pur non essendo in sé soltanto apparenza, la bellezza non è tale se l'apparenza la abbandona e smette di essere il suo involucro. Perciò la bellezza può apparire solo in ciò che è velato dall'apparenza stessa. La bellezza appare, ma non è riducibile semplicemente all'apparenza: essa è *ciò che appare sotto il suo involucro*. Il bello è rivelato in ciò che è velato come oggetto in un involucro, senza essere ridotto né al mero involucro apparente, né all'oggetto in quanto tale. Il bello si dà solo nell'involucro, rimanendo velato, ed è proprio della critica *non* sollevare il velo, ma cogliere, nella vera intuizione, il suo segreto eliminando con

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 583.

ciò dalla bellezza ogni riferimento al feticismo della cosa e al suo apparire reificata<sup>28</sup>. Un altro modo per affermare come cogliere il contenuto di verità.

L'apparenza, dunque, non è il mero apparire delle cose in se stesse avvolte da un involucro superfluo che le disvela e le reifica nell'oggetto feticizzato, ma è *l'involucro necessario delle cose per noi* che appare come velo e mantiene il segreto del velato: solo così la bellezza non fugge nell'appariscenza; solo così l'inappariscente appare come velo, in quanto opera d'arte che espone il segreto proprio nell'apparenza. Nella bellezza, così, si mostra l'unità di velo e velato, unità che nell'arte può darsi solo come esposizione del segreto, e nella pura natura come parola pura che attraversa il silenzio per essere udita. Questa unità chiarisce la distanza dello sdoppiamento in cui tramonta la bellezza perché conservando il segreto nell'apparenza, accompagna il destino caduco della bellezza nella conciliazione apparente innalzando l'inespresso al rango di una commozione che si ritrova nell'istante, non certo nell'eternizzazione, della *scossa dionisiaca*. La grande commozione scuote il velo dell'apparenza, ma non lo toglie per mostrare qualcosa di più vero; essa innalza l'apparenza della conciliazione sul piano del lutto dionisiaco, del lamento della tragedia che parla la lingua pura della natura e che vibra sulla superficie del velo senza pretendere un'inesistente profondità. La scossa vibra turbando lo splendore della vita che declina nell'apparente conciliazione, così come nel tramontare della bellezza nel sublime.

Ottilia è apparenza che si spegne; il suo spegnersi è accompagnato dal venir meno della bellezza appa-

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 584.

rente e, con ciò, declina una volta per tutte l'apparenza della totalità. Ciò dirada la legge della forma che tiene insieme bella apparenza e apparenza della totalità; l'esteriorità della bellezza è sempre in riferimento alla cosa o al vivente nella sua singolarità, al «questo» o «quello» bello, rispetto a una totalità che si perde nelle volute del molteplice andando a coincidere nell'opera bella solo in un singolo momento di essa<sup>29</sup>. Ora poiché l'apparenza è tanto più grande quanto più essa si mostra vivente, e poiché non c'è opera d'arte che appaia vivente senza diventare mera apparenza – dovendo con ciò cessare di essere opera d'arte irrigidita nell'istante – ecco che lo spegnersi di Otilia accompagna lo scivolare dell'opera d'arte nell'apparenza che diletta e non nell'irrigidimento della forma. La vita di Otilia non è certamente un'opera d'arte, e non lo è nemmeno la sua morte<sup>30</sup>. Essa non è vita fissata che irrigidisce la parola e impone un arresto all'apparenza; essa non fissa la stabile verità dell'opera: piuttosto essa segue il tremare della bellezza che sta all'altro capo rispetto al bello eternizzato. Otilia abbandona le condizioni poste dal privo di espressione che impone all'arte la verità e fissa la vita al simbolismo del mondo. Solo la vita fissata dal privo di espressione apre al simbolismo della figura in quanto nell'inespressivo manda in frantumi la bella apparenza e ciò che resta della totalità assoluta. La vita tremante priva di forma e la vita bella in quanto apparenza non accedono mai al simbolico, ma a un frammento di simbolo, frammento nel quale si unisce l'inganno della totalità assoluta e il compi-

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 598.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 554.

mento dell'opera d'arte. Nell'opera d'arte la totalità si realizza nel frammento che essa è come totalità dell'apparenza; in Ottilia al ritrarsi tremante della vita risponde il declinarsi della bellezza apparente. La bellezza di Ottilia è al tramonto nel momento in cui dal piano morale si trapassa al sublime che scuote la commozione e la fa essere quello che è, ossia il momento di trapasso: è il suo modo di conservare il segreto. Poiché l'apparenza è l'involucro della bellezza per noi, la bellezza di Ottilia rende visibile il suo segreto nello spegnersi, e il suo involucro non è altro che il suo corpo vivente:

a misura che la vita si ritrae, si ritira anche ogni bellezza apparente, che può inerire solo in ciò che vive, finché, nella fine totale dell'una, deve necessariamente sparire anche l'altra<sup>31</sup>.

Il corpo vivente di Ottilia conserva il *segreto* della vita così come quello della bellezza apparente che svanisce al finire della sua vita. Ciò che permane non svelabile non è ciò che muore, ma *la natura stessa che custodisce il suo segreto*; in Ottilia la natura si fa amore che dona sé salvando la bellezza nel suo involucro e lasciando che tramonti per sempre solo la bellezza apparente. L'indisvelabile che custodisce il segreto si scopre nell'essenza della lingua, e nello spogliarsi del corpo umano la parola parla attraverso l'involucro che fa toccare vita e morte nell'amore – la bellezza essenziale della vita che eternizza l'istante nella giovinezza dionisiaca. La morte è il morire della bellezza che non dona se stessa. Sul piano umano – che è poi il piano del morire, il piano da cui saltare nella morte

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 586.

per fermare l'istante in cui impegnare la propria vita nella *Aussöhnung* – solo il breve bagliore del segreto illumina la strada della salvezza. Tale salvezza può essere sperata solo in quel bagliore: è la più effimera e paradossale speranza, quella che emerge dall'apparenza della conciliazione:

E su questo minimo bagliore riposa ogni speranza, anche la più ricca viene solo da lui. Così alla fine la speranza giustifica l'apparenza della conciliazione, e il detto platonico, essere assurdo volere l'apparenza del bene, soffre la sua unica eccezione. Poiché l'apparenza della conciliazione può, anzi deve essere voluta: essa sola è la sede dell'estrema speranza<sup>32</sup>.

Non rimane altro che sperare nell'unica cosa sperabile: l'apparenza della conciliazione, l'apparenza del bene come ciò che unicamente si può sperare nel momento del tramonto. Il superamento del platonismo passa necessariamente attraverso di esso. In quel momento la lingua del dramma espone l'unica speranza possibile; la sua epifania nella *rappresentazione* avvolge gli estremi della conciliazione apparente lasciando presagire un resto inaccessibile alla stessa lingua del dramma: il mistero della speranza nell'apparenza della conciliazione, il mistero che la vita possa passare, o esser passata, lasciando la traccia di un bagliore che attraversa l'apparenza per riportarci l'immagine della bellezza per noi. Ora che l'inaccessibile emerge come mistero dall'interno della lingua del drammatico – ed emerge col suo mutismo, con la parola che manca e col silenzio dell'immagine – ecco che la speranza che accompagna il morire verso l'ora

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 588.

della redenzione ritrova la parola pura dall'interno dell'involucro che vela il segreto e lo espone per un'ultima volta nella bellezza come mistero del vivente. Per questo segreto, più antico di ogni mito, *la speranza è data solo a chi non ha più speranza.*

## 2. *Le idee sono parole e concetti verbali divinizzati*

Il domandare filosofico segue il metodo dell'interrogazione disponendosi nella molteplicità delle domande che via via vengono formulate, ma solo per quanto riguarda la presentazione dei problemi. Anche le risposte si susseguono nel continuo della molteplicità, tranne una: la risposta circa l'unità della filosofia che, di fatto, non c'è perchè non c'è una domanda sul sistema della filosofia in generale; *l'unità della filosofia (il suo sistema) non è interrogabile e, dunque, non c'è l'unità della risposta a esso*<sup>33</sup>. La filosofia risponde al sorgere di tale domanda solo attraverso se stessa; la filosofia stessa, nel suo interrogare mostra la sua unità non interrogabile nella molteplicità dei suoi problemi. In questo senso c'è qualcosa di profondo che accomuna *l'interrogazione all'origine*: come l'origine non è il divenire di ciò che scaturisce, ma *ciò che scaturisce dal divenire e dal trapassare*, così la domanda sull'unità della filosofia si può formulare solo nel flusso delle domande che presentano i problemi nella loro determinatezza. Come l'origine

<sup>33</sup> W. BENJAMIN, *Appendice a «Le affinità elettive» di Goethe*, in *Opere complete*, cit., I, p. 599. È qui che ha inizio il colloquio tra Kant e Platone che sfocierà nel platonismo linguistico del *Deutschen Trauerspiel*.

trascina nel suo ritmo il materiale del suo inizio, così il domandare permea il *fluxus* delle molteplici domande senza esaurirsi o concludersi in una di esse. Nelle configurazioni determinate che costituiscono il divenire l'origine non è ciò che può essere conosciuto, ma ciò che nel suo ripristino frammentario rimane qualcosa di inconcluso e inattingibile dal sapere, anche se coglibile nel continuo confrontarsi dell'idea con la storia. Il domandare dell'unità echeggia questa dimensione inconclusa e la sua eco è colta nelle pieghe di ogni domanda che va incontro alle configurazioni determinate. Tuttavia

esistono configurazioni le quali, pur non essendo la filosofia stessa... pur non potendo cioè essere la domanda, hanno la più profonda affinità con la filosofia, anzi con l'ideale del suo problema; esse sono configurazioni reali, non virtuali, che non sono né risposte né domande. Sono le opere d'arte<sup>34</sup>.

Le opere d'arte, in quanto configurazioni reali, interrogano ciò che hanno in comune con la filosofia: *l'ideale del problema*, in quanto idea della filosofia e idea che la filosofia ha di se stessa, non è oggetto di un domandare diretto e specifico, anche se può darsi solo nella pluralità delle sue manifestazioni come contenuto delle rappresentazioni artistiche. Proprio attraverso il configurarsi delle opere d'arte nella loro molteplicità si può mettere in questione l'unità della filosofia nell'ideale del suo problema. *Il problema della filosofia*, dunque, non è posto direttamente, ma solo attraverso la *critica*. La critica è la possibilità di

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 600.

formulare il contenuto insito nella molteplicità delle configurazioni; essa è la formulazione del problema della filosofia in generale, dato di volta in volta *solo* in *questo* o *quel* problema determinato, in modo che solo attraverso la molteplicità delle configurazioni e delle formulazioni è dato cogliere l'unità ideale altrimenti inattuabile. Là dove la critica diventa critica dell'opera d'arte, essa espone l'ideale del problema: questo è condotto alla sua manifestazione, appare nel suo essere idea come contenuto altrimenti incoglibile se non nelle singole e plurali manifestazioni reali. L'apparenza dell'idea è la sua realtà singolare che la avvolge e la porta alla luce attraverso una determinata configurazione artistica (nell'opera). La critica non fa che cogliere, in seno alla sua apparenza, l'idea che si manifesta nella sua singolarità la quale simbolizza l'ideale. È da questa premessa che muove *L'origine del dramma barocco tedesco* del 1925<sup>35</sup>.

Il metodo per cogliere l'idea del dramma barocco è propriamente quello della *critica* che parte dal valore dei singoli frammenti in cui l'idea viene rappresentata per innalzarsi (risalire) al non immediato insieme plurale. Nei singoli frammenti splende il contenuto di verità che non può essere colto nella sua totalità né conosciuto da una coscienza che possiede l'oggetto: il metodo da seguire è quello della rappresentazione, ossia del manifestarsi reale dell'idea nella varietà delle sue esposizioni – nella molteplicità delle sue apparizioni. Per questo il punto d'arrivo della critica, dopo aver continuamente ripreso da capo a ogni passo del suo compito, è la stesura *prosaica* del trattato in

<sup>35</sup> W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, in *Opere complete*, II, 2001, cit., pp. 69-268.

quanto modalità attraverso la quale si pone con chiarezza il problema della rappresentazione. La scrittura prosaica, che si ferma e ricomincia da capo a ogni frase, è una scrittura contemplativa che, ritmicamente, ritorna continuamente su un unico e medesimo oggetto costituendo il tessuto di una *composizione* (e questa non è altro che la stessa scrittura di Benjamin, il suo comporre *atematico* in cui tutte le asserzioni sono egualmente vicine al centro)<sup>36</sup>. Questo è il solo modo per cogliere l'idea nella forma: il trattato coglie criticamente l'idea nel suo manifestarsi nel frammento, nel molteplice dispiegarsi delle rappresentazioni che interrogano l'altrimenti inattingibile verità dell'idea. La risposta è già data nel corrispondere iniziale a queste rappresentazioni e la critica che torna continuamente sull'oggetto nella sua rappresentazione continua a corrispondere alla risposta a ogni passo del suo cammino. Il passaggio dall'apparire della cosa alla sua rappresentazione segna la corrispondenza tra l'unità della verità nell'ideale del problema e la sua declinazione nella lingua prosaica e rappresentativa del trattato. Ancora una volta la critica fa apparire nell'opera d'arte l'ideale del problema in quanto formula il suo contenuto di verità come massimo problema filosofico, facendolo apparire nella forma linguistica del saggio.

La necessità che la verità si manifesti nel frammento oggetto della rappresentazione rimanda all'involucro necessario dell'apparenza che avvolge il segreto di Ottilia. La sua bellezza ritorna, e diletta, necessaria, proprio nel momento in cui si rifugia nella rappresentazione. L'apparire della bellezza non distrugge

<sup>36</sup> TH.W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, cit., p. 237.

affatto il mistero, ma gli rende piena giustizia, salvando così l'apparenza stessa nell'immanenza della legge formale<sup>37</sup>. In tal modo il contenuto di verità, celato nelle trame della lingua e destinato a essere eroticamente cercato (Benjamin fa riferimento al *Simposio* di Platone), viene alla luce *nell'infiammarsi dell'involucro che penetra nel regno delle idee*. Ed è proprio la cura della rappresentazione che fa del filosofo e dell'artista, entrambi dal loro luogo d'osservazione sottoposti al lavoro della critica, coloro che sono in grado di cogliere l'ideale nell'apparenza e, insieme, la relazione tra arte e verità della quale la figura di Ottilia era simbolo. Infatti, *cura della rappresentazione, metodo critico e salvezza dei fenomeni* muovono insieme dalla questione di come le idee raggiungano i fenomeni: è nella rappresentazione che l'idea raggiunge la cosa configurandone gli elementi; quindi nella rappresentazione dei fenomeni l'idea appare come eterna costellazione a cui il fenomeno configurato si rapporta salvandosi. Ed ecco che, nella configurazione, idea e cosa possono apparire nel medesimo punto senza confondersi. Sarà la *lingua* che, rivolgendosi agli elementi puntuali della costellazione, ne coglierà gli estremi salvando l'apparenza del fenomeno e rappresentando l'idea in una configurazione. La lingua salva l'apparenza a patto di sottrarsi al dominio del concetto per approdare a quello dell'idea scivolando con ciò verso la soglia estrema delle significazioni<sup>38</sup>.

Su questo punto si incardina la radicale revisione del platonismo, da parte di Benjamin, sulla via della

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 76.

sua trasformazione linguistica. *Le idee non sono date nel mondo dei fenomeni* perché non è la *visione* che le può cogliere nel configurarsi in costellazioni. La mera visione è insufficiente e inadeguata nei confronti della verità delle idee e del contenuto di verità. Non può essere la visione perché la verità, che non è oggetto della conoscenza, non è pensabile intenzionalmente: non c'è alcuna intenzionalità concettuale che possa cogliere la verità come se essa si calasse dall'alto e fosse oggetto di una visione adeguatamente diretta a essa. Scrive Benjamin:

La verità è un essere inintenzionale formato di idee. Il comportamento che le si addice è perciò non già un intendere conoscitivo, bensì un risolversi e uno scomparire in essa. La verità è la morte dell'intenzione<sup>39</sup>.

Siamo sulla soglia del nominalismo platonico. La verità inintenzionale sposta il problema del suo cogliimento sia dal piano della visione dianoetica che da quello della presa concettuale del linguaggio borghese verso il piano della lingua, ossia verso un linguaggio teso ai confini di se stesso, teso ai limiti della significazione e dell'afferrabilità. Se la verità inintenzionale è formata di idee, essa non è percepibile nelle sue apparizioni come qualcosa che somiglia in purezza e semplicità alla cosa stessa: al grado zero dell'intenzionalità corrisponde il darsi dell'idea nel *nome*. Di nuovo il nome che, in quanto sottratto alla fenomenicità, garantisce la presenza dell'idea e, insieme, la sua verità permettendone l'entrata nel configurarsi della costellazione che, dall'estremo limite della lingua pura, ne traccia il segno salvando l'apparenza nel

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

suo stesso dileguarsi. Qui, ancora una volta, si vede il compito della critica della filosofia e dell'arte – del trattato e dell'opera d'arte – basati su una sorgiva *percezione originaria*

nella quale le parole non avrebbero ancora perduto la loro aura denotativa a vantaggio del significato conoscitivo<sup>40</sup>.

Lungi dall'essere una semplice teoria linguistica il nominalismo platonico del giovane Benjamin è *una visione della lingua intesa come teoria della percezione* – o anche una teoria della percezione linguistica – in cui *l'idea è qualcosa di linguistico*

più precisamente: qualcosa che, nell'essenza della parola, coincide con quel momento per cui la parola è simbolo<sup>41</sup>.

Questa percezione originaria, non meramente empirica quindi, conserva il segreto della verità nel tramontare dell'apparenza nominandola; essa è lo strumento che il filosofo ha a disposizione per restituire il primato al carattere simbolico della parola: in ciò consiste la sua cura della rappresentazione che rende autotrasparente l'idea stessa come simbolo del non-comunicabile<sup>42</sup>, penetrata nella stessa lingua che permette il lamento alla natura – la parola umana che è nome delle cose e che dà parola alle cose. Così sintetizza Benjamin ripercorrendo a ritroso la sua tesi sulla lingua pura:

Come le idee si danno, senza intenzione, nel nominare, così esse devono rinnovarsi nella contemplazione filosofica.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 77.

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

<sup>42</sup> W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*, cit., p. 295.

In questo rinnovamento si ripristina la percezione originaria del linguaggio. Così la filosofia, che è stata così spesso oggetto di scherno, è a ragione, nel corso della storia, una lotta per la rappresentazione di alcune parole, sempre le stesse: le idee<sup>43</sup>.

Non è un linguaggio significativo e corrispondente quello che emerge dalla percezione originaria del linguaggio, ma il ripristino e il rinnovamento di quell'inconcluso che trapassa nella costellazione provenendo dalla preistoria dell'empirico: il luogo dal quale la parola proviene col suo carico di felicità, prima di cadere nel momento della reificazione comunicativa e assertiva, e là dove essa conserva la verità inintenzionale dell'idea per dare parola alla cosa puramente percepita. Il *nominalismo estetico*, risoluzione del ritorno al platonismo in chiave materiale, diventa il dispositivo per salvare l'apparenza nel suo stesso declino attraverso l'autoconsistenza del nome e la pura datità linguistica delle idee. Entrambi questi momenti non si risolvono nei nessi concettuali, né in un sapere comunicativo, né tantomeno in un'organica sistematicità, ma nel *limite interno del linguaggio costituito dal nome* come ciò che permane, dal divenire e dal trapassare da cui esso scaturisce, sempre vicino al *Mittelpunkt* e sempre lontano dalla mediazione della comunicazione, della parola vana, della chiacchiera. E che cos'è se non, ancora una volta, l'immagine originaria di ogni speranza, il nome delle cose e degli uomini?

Fa da *pendant* al nominalismo estetico il carattere inconclusivo della filosofia: ritornare alla cosa vuol dire ricominciare sempre da capo inseguendo i punti in

<sup>43</sup> W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 78.

cui essa appare nella costellazione. Si coglie l'inattinabile per via indiretta – la rappresentazione – tramite il formularsi formale della ricerca – il saggio o trattato – in profonda affinità col suo manifestarsi apparente – l'opera d'arte. È nell'*Umweg* della rappresentazione che si conserva il carattere sempre incipiente del filosofare e, insieme, il dato che essa coglie il suo oggetto nella pluralità dei suoi significati. Allo stesso modo fa anche l'opera d'arte con la molteplicità delle sue configurazioni che scaturiscono non dall'intenzionalità del genio artistico, ma dal susseguirsi dei tratti storici che aggirano continuamente la verità circoscrivendola nella costellazione. Compito dell'attività di pensiero – compito dello stesso Benjamin – è proprio quello di rivolgersi verso ciò che lo spirito ha già formato come documento, come opera, come formulazione, nell'irrigidirsi storico del momento che appare e sfugge, si trattiene e svanisce, trasformandosi in mondo naturale. Il saggio (o trattato) è, come l'opera d'arte, allegoria. Ne sarà un ulteriore esempio l'architettura d'interni della *Einbahnstrasse* (1926):

Il trattato è una forma araba. Il suo esterno è in un sol blocco e poco appariscente, come la facciata degli edifici arabi la cui articolazione comincia solo nel cortile. Così anche la struttura articolata del trattato non è visibile da fuori ma si manifesta solo dall'interno... La superficie delle sue considerazioni non è pittorescamente animata ma piuttosto coperta dalla rete dei motivi ornamentali che si snodano senza mai interrompersi. Nella compattezza decorativa di questa esposizione viene meno la differenza tra argomentazioni tematiche e digressive<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> W. BENJAMIN, *Strada a senso unico*, in *Opere complete*, II, cit., p. 431.

### 3. *Infanzia e linguaggio*

Prima che il nominalismo estetico si declini nella dialettica di immagine e risveglio che caratterizzerà il lavoro dei *Passages*, esso fa in tempo a presentarsi come una teoria della percezione linguistica: una *percezione nominalista*. La non-intenzionalità della verità presuppone una diversa percezione il cui contenuto è oggetto della critica. Il nome riporta a quell'infanzia degli uomini di cui parla lo Stifter citato nel saggio su Kraus del 1931, ovvero alla condizione in cui gli uomini possedevano un occhio spirituale in grado di essere scosso dalla paura e dalla meraviglia verso ciò che era loro più prossimo e più appariscente, prima che i fenomeni tramontassero all'interno della legge della scienza<sup>45</sup>. Quella condizione, che sperimentava un'esperienza non ancora espropriata e separata dalla conoscenza, segnava i limiti di un'*Erfahrung* determinata a partire da una percezione originaria dai connotati essenzialmente linguistici. Quell'occhio spirituale non era altro che l'organo della totalità intensiva dell'essenza spirituale in quanto lingua. L'esperienza della meraviglia di ciò che è più appariscente fa tutt'uno con la meraviglia per l'esistenza della lingua restituendo il senso di quella ricchezza dell'esperienza atta a salvare i fenomeni proprio nella loro apparenza, nel loro darsi e nel loro essere attraversati. Una teoria della percezione originaria non è che il versante di una fenomenologia inintenzionale che si presenta come luogo dell'*Erfahrung*, ma anche come *experimentum linguae*

<sup>45</sup> W. BENJAMIN, *Karl Kraus* (1931), in *Opere complete*, IV, 2002, cit., p. 334.

il cui contenuto è il nome. Nell'espropriazione moderna di questa esperienza si constata come l'infinita speranza non sia per noi; la concezione borghese della lingua rimanda alla traccia feticistica dell'oggetto che permane nell'apparenza come un bagliore incolore e altrettanto eternizzato; la bellezza fugge via con la decomposizione della cosa invece di permanere nell'idea che abita il tramonto. In attesa del *risveglio* che occuperà le pagine dei *Passages*, Benjamin si affida a un nominalismo che conserva una promessa di felicità – una promessa consentita al disperato, così come al filosofo finalmente orfano del sistema, e all'artista finalmente emancipato dal suo dovere del genio, entrambi, perciò, figure della disperazione. Ma questa promessa, così come veniva alla luce nelle pieghe della lingua attestandosi nel nome, così si risveglia nella percezione e nella facoltà mimetica cui essa soggiace: la capacità di scorgere similitudini, nessi e corrispondenze ora in via di trasformazione rispetto al loro significato naturale<sup>46</sup>.

Recuperare l'esperienza dell'origine a ogni passo, seguendo i punti della costellazione e le trame delle similitudini; attraversare percettivamente le similitudini prodotte fino a cogliere di colpo l'onomatopea della lingua; percepire in un baleno il nesso significativo delle parole e delle proposizioni, la similitudine che riposa un istante e fugge via: tutto nella lingua, come stadio supremo del comportamento mimetico, conserva e accende il contenuto segreto – il fertile stadio del nome – mantenendo quell'antica promessa di felicità che salva nonostante il lutto che precipita

<sup>46</sup> W. BENJAMIN, *Sulla facoltà mimetica* (1933), in *Opere complete*, V, 2003, cit., pp. 522-523.

nell'abisso l'individuo a cospetto della natura<sup>47</sup>. Se lo sguardo della filosofia di Benjamin è uno sguardo di Medusa, come ha scritto Adorno<sup>48</sup>, allora quello sguardo è l'unico che può reggere al cospetto del fuggibile apparire del vero: è lo sguardo del nome.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 524.

<sup>48</sup> TH. W. ADORNO, *Profilo di Walter Benjamin*, cit., p. 238.



TRANSITABILITÀ E TRANS(AP)PARENZA  
DEL PATHOS

SULLA NOZIONE DI  
“RAPPRESENTAZIONE SEMPLICE”  
NELLA FILOSOFIA DI MICHEL HENRY

*Felice Ciro Papparo*

Semplificare è lodevole, ma non si può sacrificare la verità alla semplicità. La verità sembra essere questa: che il mondo è qualcosa di molto complesso.

SIGMUND FREUD\*

Che lo sforzo riflessivo di Michel Henry si sia concentrato, lungo tutto il corso della sua meditazione, a demolire la dimensione costrittiva-impoverente della *Rappresentazione* – una dimensione, ci vien detto, che riduce-riporta «l'apparire» a uno *star-mi-difronte*, alla 'prospettiva' dell'esser-mi consapevole –, a dissolvere quindi un *logos ridotto* a un «io mi rappresento»<sup>1</sup>, è un'ovvietà per ogni studioso dell'opera henryana.

\* S. FREUD, *Frammento inedito*, p. 221, in ID., *Scritti di metapsicologia (1915-1917)*, a cura di M. Ranchetti, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

<sup>1</sup> Si veda, ad esempio, il saggio *La critique du sujet* contenuto, alle pp. 9-23, nel secondo volume, intitolato *De la subjectivité*, della raccolta di saggi, studi, articoli e conferenze complessivamente titolata *Phénoménologie de la vie*, edita in quattro volumi da Puf, Paris (2003-2004). D'ora innanzi la raccolta verrà siglata come *PdV*, seguita dal n° del volume. Del saggio cit. si veda in particolare p. 22.

E tuttavia, poiché la costanza a criticare l'ambito della rappresentazione percorre da cima a fondo ogni 'angolo' della riflessione henryana – sì da poter dire che, più di Heidegger, è Henry il filosofo della *rovina della rappresentazione*, della *messa in mora dell'epoca dell'immagine del mondo*, anzi e meglio della *fine della centralità del mondo* –, non dico che sia sorprendente, ma quantomeno problematico trovarsi, dopo tanto operare ruinoso, di fronte a una dicitura quale quella di *rappresentazione semplice* e soprattutto di fronte al progetto di *rifondare, ma partendo da un altro lato*, la dimensione della Rappresentazione (e, di conseguenza, un *altro logos*) – beninteso *riducendo*, come si vedrà nel corso del mio studio, la complessa dimensione del 'rappresentare' sempre e soltanto all'*univocità del Vor-stellen*, non considerando mai, Henry, la *variegata "textura rerum"* (Lucrezio) dell'*apparire* e la sua 'poliedrica presa' da parte del 'pensante', ma limitandosi, nell'opposizione, a una divisione antinomica dell'*apparire*: da un lato quello che *compare solo nell'ap-parirmi*, dall'altro, quello che *compare solo* nella 'semplice prova' del *patire in-ap-parente*!

Preciso meglio la mia questione sintetizzandola in tre interrogativi:

- 1) Perché porsi il problema di una *ritrascrizione* della dimensione rappresentativa, quando questa ha prodotto solo e più confusioni e 'prometeismi' che hanno posto fuori gioco essenzialmente la dimensione della 'vita' e soprattutto hanno *svilito*, come nel caso di Hegel (ma non solo), la dimensione più propria del vivente umano, quella dell'*interiorità*, lasciando andare per il mondo o meglio abbandonandolo al mondo visibile un

soggetto svuotato di sé?

- 2) Perché Henry, una volta deciso che bisognava fare quest'opera di rifondazione, non si è peritato, così come ha fatto invece quando ha smontato l'intera problematica della *manifestatività* a questa opponendo l'ambito della *rivelazione*, di *nominare in altro modo* e quindi di *lasciar vedere anche attraverso il nome* la 'nuova' dimensione della 'rappresentazione' cui mirava con il suo tentativo dissolutivo?
- 3) Perché *conservare* il termine di 'rappresentazione' apponendovi però la qualifica di *semplice* come a indicare qualcosa di diverso *nella sua semplicità* ("simplex sigillum veri", allora?) dall'"imbroglio" della Rappresentazione (maiuscola perché *imponente e imponentesi*), se, nonostante il nome *minuscolo*, esso/essa sono tuttavia ancora e sempre *rappresentazione*, qualcosa cioè che d'un lato, 'obbliga' a pensare-vivere e a pensarsi-viversi come un *opponente-si* e dall'altro, a *ri-prendere ciò che si mostra* esclusivamente nell'arco ristretto della propria *co-scienza*, foss'anche minimale, la sola che riesca a 'contra-dire' *ciò che compare?*

Verrebbe da aggiungere allora che da sola forse non basta *la potenza della Vita* e che anche solo *per ap-pena (à peine) rivelarsi una rappresentazione di sé, ancorché semplice, la Vita la richieda*<sup>2</sup>. Ma se, nonostante l'impianto di fondo di *critica della Rappresentazione*, ha un senso per Henry l'introduzione della nozione di *rappresentazione semplice*, allora, così

<sup>2</sup> Sulla funzione dell'*à peine* nella riflessione henryana rinvio al mio *Allucinare il mondo. Note sulla filosofia di Michel Henry*, Paparo edizioni, Napoli 2013, in particolare il primo capitolo.

com'è avvenuto per il concetto di auto-affezione<sup>3</sup>, andrebbe rimodulato anche il concetto stesso di rappresentazione e occorrerebbe statuire perciò una *duplicità del rappresentare* per giustificare l'importanza della nozione di rappresentazione semplice – cosa che, lo vedremo, Henry *non* fa.

È opportuno però partire innanzitutto dal senso e dal significato del concetto di rappresentazione secondo Henry.

Dò qui un solo esempio per ragionare intorno al mio argomento (la *rappresentazione semplice*) traendolo da un saggio dedicato a *La question du refoulement chez Schopenhauer*<sup>4</sup>, che è qui per me capitale, insieme all'altro saggio, sempre su Schopenhauer, intitolato *Schopenhauer: une philosophie première*<sup>5</sup>.

Dichiarando ad apertura del primo saggio che il concetto in questione, quello di *refoulement* (rimozione), è stato Schopenhauer a «introdur(lo) per la prima volta nel pensiero occidentale, in modo tematico», Henry non può, tuttavia, fare a meno di chiamare in causa Freud, il pensatore che, facendo di quel concetto uno dei capisaldi della sua *metapsicologia* e della sua *pratica clinica*, lo ha reso utilizzabile.

Per Freud la rimozione è un 'meccanismo di difesa', più precisamente un'operazione che il 'soggetto' fa, una volta avvenuta la 'partizione' dell'apparato psichico in una dimensione 'conscia' e una 'inconscia',

<sup>3</sup> Sulla duplicità dell'autoaffezione, si veda l'*Introduzione* henryana al suo *Io sono la Verità. Per una filosofia del cristianesimo*, a cura di G. Sansonetti, Queriniana, Brescia 1997.

<sup>4</sup> Il saggio lo si legge ora, nel secondo tomo di *PdV*, intitolato *De la subjectivité*, alle pp. 131-146.

<sup>5</sup> Anche questo testo si trova nel tomo citato *De la subjectivité*, e precisamente alle pp. 109-130.

rispetto a una 'rappresentazione' che si presenta-esso presente come spiacevole e quindi da barrare-escludere<sup>6</sup>.

Orbene, Henry, pur precisando, relativamente al concetto di 'rappresentazione' (così esemplificandolo: «un'immagine che fluttua davanti alla mente, ad esempio l'immagine di un paesaggio»), che il rinvio alla 'facoltà della coscienza' è d'obbligo, giacché a «formare [la] rappresentazione, a pro-durla, ovvero a portarla innanzi alla mente, è la coscienza nel senso classico, la coscienza intesa giustamente come la facoltà della rappresentazione», ci tiene tuttavia a sottolineare che Freud ha seguito alla lettera il «pensiero classico» riguardo all'identità di coscienza e rappresentazione:

Occorre per prima cosa comprendere che siamo qui in presenza di una tautologia il cui significato è decisivo anche se rimane impensato. "Coscienza" vuol dire rappresentazione in senso stretto, nel senso in cui *rap-presentare* è *presentare innanzi, porre davanti* (vorstellen), *in modo tale che è questa posizione davanti come tale che crea la fenomenalità di ciò che è posto davanti*. Ogni rappresentazione ha un contenuto determinato, il paesaggio o il momento felice delle vacanze; ma è il fatto di *esser posto davanti che fa di questo contenuto un contenuto consapevole, dimodoché la condizione consapevole, la qualità «cosciente», la Bewußtheit di Freud, è il fatto di *esser posto davanti considerato in lui stesso in quanto tale, è il fatto di essere rappresentato, è la rappresentazione**. L'identità di rappresentazione e coscienza che attraversa tutto il pensiero classico è ripresa a sua volta da Freud ed è esplicitamente affermata da lui: "Chiamiamo dunque "cosciente" la rappresentazione che è presente alla

<sup>6</sup> Rinvio al saggio freudiano, intitolato *Rimozione*, per la descrizione in termini analitici del concetto: S. FREUD, *Metapsicologia*, in ID., *Scritti di metapsicologia* (1915-1917), a cura di M. Ranchetti, Bollati Boringhieri, Torino 2005, in particolare alle pp. 31-42.

nostra coscienza e che noi percepiamo come tale e affermiamo che sta qui l'unico significato del termine "cosciente"<sup>7</sup>.

Nulla da eccepire sulla definizione di rap-presentazione data da Henry con il *tautologico rimando* di coscienza e rap-presentazione, salvo precisare che più che un *rimando* esso in realtà è *la riduzione, tout court, del 'rappresentabile' in generale a co-scienza*.

D'altro canto, se una valenza e un senso non puramente descrittivi ha l'uso da parte di Henry del verbo *creare*, ciò è dovuto propriamente al fatto che è *la coscienza a disporre la fenomenalità* e in questo senso preciso a farla venire fuori dal nulla. Ma se questa *creazione* starebbe a indicare il 'pre-dominio intenzionale' sull'"ente-laggiù" da parte dell'"esser-cosciente" (*un ente-là* che solo quando e se avviene-innanzi all'io cosciente acquisisce la *dignità di ap-parire*, perché *mi-ap-pare-qua*, nel campo proprio del mio esserne-con-sapevole, diventando così l'*ob-getto-per me*)<sup>8</sup>, allora il

<sup>7</sup> M. HENRY, *La question du refoulement chez Schopenhauer*, cit., p. 132, in *PdV II*; i corsivi nel testo sono miei. Il passo freudiano citato si trova nel saggio *Nota sull'inconscio in psicoanalisi*, in S. FREUD, *Opere*, vol. VI, Boringhieri, Torino 1974, p. 575. Henry si era già soffermato su questo passo nel suo testo *Genealogia della psicoanalisi*, tr. it. di V. Zini, Ponte alle Grazie, Firenze 1985, in part. cap. IX; un'ulteriore ripresa anche nel saggio cit. *La critique du sujet*, alle pp. 17-21. Per una discussione del modo in cui Henry si accosta al discorso freudiano, rinvio al mio *Mitologia dell'invisibile*, in F.C. PAPPARO, *Umbrafile dimora. Verso un'etica della rappresentazione*, presentazione di S. Finzi, Moretti & Vitali, Bergamo 2002.

<sup>8</sup> Si veda al riguardo nel saggio *La question de la vie et de la culture (PdV, I)* il seguente passo sulla husserliana coscienza=intenzionalità: «Che la coscienza sia nella sua essenza intenzionalità, vuol dire che è l'intenzionalità che colloca nella condizione della fenomenalità, che è la fenomenalità medesima che fa vedere. In che modo l'intenzionalità fa vedere? In quanto si rapporta a qualcosa che, in questo

*pre-dominio indisponente dell' avida coscienza è veramente tale, come vuole Henry, non tanto o soltanto perché pone in atto una modalità creativa-riduttiva, consistente nello statuire solo per la via di un sapere-equivalente-onnivalente l'(in)evidenza dell'ente-laggiù<sup>9</sup>, ma piuttosto, e meglio, perché la 'natura' della coscienza si esprime esattamente e in prima istanza come una richiesta all'ente-laggiù di comparizione-comparazione in base alla misura, necessaria per giudicare l'ente degno di apparire, del peculiare sapere che la coscienza è e detiene: un sapere equivalente-onnivalente!*

Il che equivarrebbe a dire, in effetti, che alla statuizione della fenomenalità contribuisce, prima e più ancora della henryana 'creazione' della fenomenalità (a meno di non voler dare ad intendere una qualche qualità divina della coscienza, che 'intenzionerebbe' al modo di un *fiat lux!*), la modalità di comparizione-comparazione propria alla coscienza.

Ora, se così stanno le cose, allora la definizione complessiva di Rap-presentazione e tutte le determinazioni che la connotano, messe in luce da Henry stesso, dovrebbero valere anche nel caso della *rappresentazione semplice*, giacché l'attributo di semplice, di per sé, non annulla *il senso* di ciò che tecnicamente

modo, si tiene davanti ad essa come un trascendente, *l'intenzionalità è il potere di installare un davanti e dunque di aprire un varco fino a ciò che si tiene in questo davanti*. È in questo senso profondo che la coscienza è coscienza del mondo, nel senso in cui essere una coscienza vuol dire far vedere e far vedere significa collocare davanti, mettere in un mondo [cc.mm.]», p. 13.

<sup>9</sup> ... cosa questa che Freud, a suo modo e dalla sua angolazione, mette sotto accusa quando stronca l'identità ingenua di psichico=cosciente, intervallando al posto del segno dell'uguale la 'lacunare' presenza dell'inconscio ...

rap-presentazione significa: sia nel senso henryano di un porre innanzi, *vorstellen*, che crea la fenomenalità stessa del posto-davanti, sia nella specificazione (che mi pare si possa aggiungere) di un porre innanzi *equivalente a* un comparire-innanzi (nell'accezione di *giudicante*) per esser comparato.

Sembra, però, che per Michel Henry *non valgano* per la sua rappresentazione semplice *le caratteristiche principali della rappresentazione*.

Bisogna allora dedurre che Henry pensi a *un modo di rappresentare non ridotto al consapevole* (come pure è possibile trarre dal suo argomentare critico intorno all'equazione *classica* di coscienza=rappresentazione)? Anche in questo caso, e proprio per le critiche rivolte all'impianto freudiano, non è così.

Ma allora perché Henry insiste a parlare di *rappresentazione semplice*?

Andiamo a vedere come viene introdotta la nozione in questione, proprio in uno dei due saggi citati su Schopenhauer<sup>10</sup>.

\* \* \*

Rileggendo «le tesi fondamentali» de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Henry sostiene che,

<sup>10</sup> Va precisato che già nelle pagine di *L'essenza della manifestazione*, nel paragrafo decisivo dedicato alla distinzione tra «Affettività reale e affettività irreal» (si veda M. HENRY, *L'essenza della manifestazione*, tomo secondo, a cura di Giuseppina De Simone, Filema, Napoli 2014, in particolare alle pp. 283-286), Henry aveva ragionato della «semplice rappresentazione», proprio nel verso in cui la presentava nella sua opera Schopenhauer. Tutt'altra sarà, lo vedremo, la dicitura-nozione di *rappresentazione semplice* o *rappresentazione minimale* così come viene fuori dalle pagine dei due saggi sull'arte (quello sul monastero di Dafné e quello sulla musica di Briesen).

avendo Schopenhauer stabilito quale ‘fondo essenziale’ di ogni “realtà” la volontà, anche quella ‘totalità’, *il mondo*, che il soggetto rappresenta, cos’altro può *contenere-dispiegare-opporre nel proprio rappresentare* se non quell’«essenza» di Tutto che è la volontà, e che dunque “la realtà” rappresentata *nel mondo* non è altro che la volontà medesima<sup>11</sup>?

Giustamente Henry, seguendo «le tesi fondamentali» di Schopenhauer, pone la seguente questione:

In che modo allora la rappresentazione può rappresentare la volontà, farla vedere e quindi, a quanto pare, d(on)arla (*la donner*) e, nello stesso tempo, non farla vedere, non d(on)arla? *È necessario per questo che la rappresentazione sia soltanto una semplice rappresentazione, che essa non dia la realtà in se stessa, nella sua realtà precisamente, ma che ne fornisca solo un semplice equivalente, un’immagine, un doppio, un Ersatz, qualcosa che valga per essa, che la rappresenti ma che non è essa – come la foto di Pierre rappresenta Pierre quando non è presente.* Che la rappresentazione non dia e non possa dare la realtà in se stessa, è ciò che la designa come *un potere di irrealizzazione principale* e, in un senso ontologico decisivo, come *una sorta di immaginazione*: ciò che produce in realtà solo immagini, riproduzione delle cose, ma mai le cose così come sono in se stesse<sup>12</sup>.

Ecco dunque farsi innanzi, per la via schopenhaueriana, *la rappresentazione semplice* già intuibile, nella sua ‘funzione’ *donativa-sottrattiva* della ‘volontà-vita’, nell’interrogativo iniziale del passo citato. Solo che, nella ricostruzione del ‘dettato’ schopenhaueriano, essa non è altro che una *semplice rap-*

<sup>11</sup> M. HENRY, *Schopenhauer: une philosophie première*, cit., p. 113.

<sup>12</sup> *Ibidem*, corsivi miei.

*presentazione*, dove l'attributo anticipato rispetto al sostantivo vale *tout court* a dire che essa è *una rappresentazione e basta*.

Ma nella spiegazione del modo in cui 'agisce' la semplice rappresentazione, l'attributo – e qui già intravediamo l'uso che ne farà invece successivamente Henry – è anche, e *propriamente*, visto nella sua 'operatività', se, come abbiamo appena letto, la semplice rappresentazione che s'ingegna a *esibire la volontà* può di questa dare unicamente: «un equivalente, un'immagine, un doppio, un Ersatz», vale a dire *esattamente una semplificazione indiziaria de "la volontà"*, o meglio ancora un «sostituto», una «controfigura», una «supplenza» (se stiamo ad uno dei significati del termine *Ersatz*), e, forse, perché no, *una rappresentanza della presentazione irrepresentabile* (la volontà), giacché, come si è letto, la rappresentazione *sembra farla vedere e d(on)arla* la volontà e al contempo *non farla né vedere né d(on)arla*.

E cosa, allora, più di una rappresentanza può 'presentificare' in questa maniera così peculiare, visto che essa *sta al posto di* qualcos'altro (o qualcun'altro) pur *non essendo* di fatto quel qualcos'altro (o qualcun'altro) – come nella foto che *rap-presenta* Pietro *quando* Pietro *non è presente*?

Il risultato dell'operazionalità rappresentativa si ridurrebbe pertanto alla statuizione del 'regno dell'irrealizzazione', o *semplicemente*, dell'*immaginazione*. Non potendo, infatti, dare della 'realtà-volontà' niente altro che «un equivalente, un'immagine, un doppio, un Ersatz», *ovvero una ri-produzione e un surrogato*, niente, come il potere dell'immaginazione, è capace di «far venire innanzi» "le cose" *al modo di* «quelle apparenze sensibili fluttuanti davanti

al nostro sguardo come un'ombra o un velo di Maïa»<sup>13</sup> che chiamiamo *immagini*.

Proseguendo nella sua disanima della «semplice rappresentazione», Henry si chiede:

Per quale motivo ora la rappresentazione intesa come questa rappresentazione che è il mondo non è mai se non una *semplice rappresentazione che espone (livre)* sempre solo un *doppio irreal delle cose*, per quale motivo è una *facoltà dell'irreale*, quella facoltà *la cui operazione mette in atto la derealizzazione principale di ogni realtà effettiva possibile?* Perché *essa dà nell'esteriorità, come ob-getto*, e perché la realtà, *questa realtà definita dalla volontà, ogni realtà possibile quindi, non si dà mai a questa maniera.* [...] <sup>14</sup>.

Ora se l'irrealizzazione cui 'da vita' la rappresentazione (il suo *mondo*) consiste nella *tras-formazione* (ma sarebbe più giusto dire: *tras-mutazione*) dell'ente-là fuori-laggiù, in quanto la peculiare *donatività del far-vedere rappresentativo* pone in essere il suo *modus operandi ri(con)ducendo* l'ente fuori di sé a e nella singolare 'esteriorità' del mondo-innanzitutto-coscienza – l'ente, infatti, *tra-passa in ob-getto*, vale a dire che la rappresentazione lo 'semplifica' in «un'immagine, un aspetto» *consegnandoci dell'ente solo «la faccia del suo essere che esso volge verso di noi»* e quindi *sottraendo* contemporaneamente la sua «realtà interiore» – è evidente che *l'effetto* del potere irrealizzante del semplice rappresentare sarà *duplice*.

D'un lato, *nientificando la 'realtà'*, e dall'altro, *evidenziando*, ma in negativo, la primarietà e l'esistenza

<sup>13</sup> *Ibidem*, nota.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 113-114 (corsivi miei).

di un'altra 'realtà' (la 'faccia' invisibile dell'essente, la sua 'interiorità), quella della volontà, che non si manifesta in e per altro, che non si esteriorizza quindi in nessun modo, e che, *spinta da «un potere originario», semplicemente si rivela a se stessa nella sua più notturna invisibilità*, nel senso di *immanere in sé perché non si muta in 'qualcosa' di «muto, senza spessore e senza vita» ovvero in immagine!*<sup>15</sup>

Le conseguenze della lettura henryana del testo schopenhaueriano sono facilmente individuabili. Il modo peculiare di 'manifestarsi' della volontà, che *appare senza mai realmente ap-parire*, la cui ontologicità non si riduce mai a un'onticità – e difatti, il tratto proteiforme, sempre mutevole e rinnovantesi, della volontà non la spilla, infatti, né all'immagine, che pure Schopenhauer adopera, della volontà come di *un'apertura infinita che mai finisce*: un'infinita e dolorosa tensione senza soddisfazione finale e definitiva, né la esaurisce, quanto al suo concetto essenziale, nelle 'apparenze' rappresentative sempre deludenti del 'reale volere' –, ebbene, un tale *modo* schiude il *regno*, carissimo ad Henry, di un «apparire eterogeneo a quello della rappresentazione»<sup>16</sup>.

Solo che, dice Henry, come già è avvenuto in Cartesio, anche in Schopenhauer *la scoperta* di quel *regno altro* viene di fatto ricoperta, giacché *il modo in cui lo si può, dopo averne 'attestato' la singolare presenza, 'esibirlo', viene sostanzialmente riportato al modo che da sempre lo occulta*: la 'rappresentazione' e il suo 'mondo':

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 115.

Quando arriva il momento di definire nella sua positività fenomenologica l'altro dalla rappresentazione, ovvero *l'accesso alla realtà della volontà in quanto costituita da questa* (c.m.), il percorso schopenhaueriano lascia vedere la sua carenza, perde tutte le sue caratteristiche, abbandona i suoi postulati, cade nella contraddizione e nell'assurdità. E questo perché, *non disponendo di un potere di rivelazione diverso da quello della rappresentazione estatica, è in definitiva a quest'ultima che esso affida la cura di rendere manifesto ciò che le sfugge per principio*<sup>17</sup>!

Quel che va sottolineato e tenuto fermo in questa presa di posizione henryana è un punto in particolare. La difficoltà, e cartesiana e schopenhaueriana, di *mantenere fermo ciò che hanno scoperto* rinvia al fatto di «non avere [essi] a disposizione» *un altro potere di rivelazione* che non sia quello 'canonico' del *vedere-di fronte*, per cui lì dove risulta impossibile, come nella 'sembianza' (Cartesio) o nella 'volontà-corporeità' (Schopenhauer), ad esempio, 'presentare a sé ciò che si sente o appare in maniera incerta' al modo tradizionale di *rap-presentarselo a distanza da sé, l'impotenza a rappresentare* non venendo riconosciuta *spinge nonostante tutto a far ricorso, quale unico strumento di 'com-prensione' dell'altro, alla deriva rovinosa della rappresentazione*, con la ferale conseguenza di 'snaturare' *il puro e semplice presentarsi dell'altro, il suo 'essere interiore', alla 'fattispecie' esternalizzante-ri-produttiva dell'ob-jet!*

E che sia in gioco, per Henry, nella *pratica straniante della rappresentazione niente altro che la smentita de "il fenomeno interiore"*, un 'fenomeno', come aveva già ampiamente mostrato ne *L'essenza della*

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 121-122.

*manifestazione*, reso assolutamente *inesistente-inefficiente* da tutta la ‘metafisica della rappresentazione’ (dai Greci a noi), e in maniera esemplare dalla filosofia di Hegel che ha consegnato l’intera filosofia “moderna” «alla disperazione»<sup>18</sup>, lo conferma Henry stesso in un passaggio decisivo del saggio su Schopenhauer, lì dove, commentando la definizione schopenhaueriana della volontà come «un’altra maniera [di essere conosciuto] assolutamente differente», osserva che in nessun altro modo lo si può nominare *questo assolutamente differente modo d’essere conosciuto* se non con il termine che più gli si confà: *interiorità*.

Ma cosa intende-sottintende Henry con tale termine?

\* \* \*

Interiorità designa la condizione di un essere che nessuna distanza separa mai da sé, in maniera tale che si stringe lui stesso in ogni punto del proprio essere ed è tutt’intero lui stesso in ogni istante. Un tale essere coincidente con sé, che nulla o nessuno – persino lui – ha il potere di separare da sé o di strapparsi da sé, che non può lui stesso disfarsi di sé, non è l’essere morto della tautologia di cui diciamo che è ciò che esso è:  $A=A$ . Ben piuttosto esso è la vita, ciò che prova se stessa immediatamente, la soggettività assoluta<sup>19</sup>.

Così caratterizzata, l’interiorità, che il termine attraverso cui la si nomina a *malapena* riesce a raggiungere, e che nella dicitura henryana: *un essere che nessuna distanza separa mai da sé*, a me sembra *valere* solo per meglio contrapporlo alla ‘pratica esteriorizzante-straniante’ della rappresentazione oggettivante, –

<sup>18</sup> M. HENRY, *L’essenza della manifestazione*, ed. cit., p. 400.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 116.

perché di fatto, così riscritto e ripensato, il termine di interiorità non designa *alla lettera nessun dentro*, giacché dove trovarlo un *intus* simile, un così irriconoscibile *dentro*, non solo perché per statuto è *impossibilitato a guardare oltre sé e fuori di sé* (e dunque non si capisce da quale fuori, non visibile da un tale dentro, questo dentro si delinerebbe come un dentro), ma anche perché in un tale *intus*, nel quale viene facile immaginare che ‘ci si trovi a proprio agio’, non v’è nessun *inter* (fra), nessuno spazio per ‘muoversi’, e l’unica ‘mobile’ modalità che gli è ‘data’ è *un serratissimo stare sur place*, che *si rivela* come un *cospirare* al limite del respiro, un’angoscia e una sofferenza radicali –, ebbene quest’interiorità che, *pena la sua dispersione*, può essere *solo as-soluta*, è per Henry *il nome proprio di quell’essere*, che la rappresentazione sempre tende-a e non può che ri(con)durre al morto essere della ‘logica’, e che, vivo e invisibile, invece scorre dentro quello-quella come una vena inesauribile, vale a dire l’essere (della) *vita*.

Ora, l’immagine della vita come di una *serra*, diciamolo pure, *poco vivibile*, dove la vita *convive solo con se stessa e respinge qualunque altro che non sia il Sé vitale*, sembra essere smentita da alcune affermazioni henryane. In una pagina di *Vedere l’invisibile*, troviamo, infatti, una definizione della vita che fa intravedere la possibilità di una sua *transitabilità*.

La nostra vita, scrive Henry, è il *passaggio costante dei nostri sentimenti gli uni negli altri* e, dunque, la loro differenziazione e diversità, le quali peraltro non sono casuali. Esse obbediscono a leggi rigorose che non sono più le leggi del mondo (dello spazio, del tempo, della causalità – della fisica, della meccanica, della chimica, della biologia, ecc.) ma le leggi della vita. *La più importante di queste leggi è*

*proprio il passaggio, che è di ordine affettivo e non fa che esprimere la natura più profonda della soggettività. Poiché essa consiste nel provare se stessa, nel soffrire se stessa, poiché questa sofferenza è ugualmente per la vita il mezzo di impadronirsi del proprio essere e di godere di sé, il «passaggio» è allora l'oscillazione perpetua dalla sofferenza alla gioia – oscillazione che costituisce il fondo del nostro essere<sup>20</sup>.*

Com'è evidente, i termini utilizzati: passaggio e oscillazione rendono improponibile l'immagine della vita come di un "essere" che *sta* serrato in sé; attribuirgli questa caratteristica significa ridurre *l'essere mobilissimo vita all'«astratto» essere della logica* e significa anche, sul piano dove comunque si colloca la riflessione henryana: la fenomenologia, far rifluire questa, dalla sua *concretezza e effettualità fenomenologiche*, da un lato, all'"astrattezza" dell'*intenzionalità* che 'imbriglia', nella sua 'forma' normativa-normalizzante, la 'materia' dell'*Ur-impression* o, dall'altro lato, alla realtà *diradata* e 'fuori-sguardo' dell'*Essere*<sup>21</sup>.

Basta tuttavia mettere in risalto, nel brano citato, il piccolo cambio terminologico che subisce il termine di passaggio (peraltro virgolettato, per meglio 'mettere in guardia' il lettore che volesse intendere *alla lettera* il termine che non si tratta minimamente di un *passare*) per *mandare all'aria la possibile transitabilità attribuita alla vita!*

Quando, infatti, il *passaggio* viene 'raddrizzato' nel verso significativo dell'*oscillazione*, è proprio *la transi-*

<sup>20</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandiskij*, tr. it. di R. Cossu, Guerini e Associati, Milano 1996, p. 112 (i corsivi sono miei).

<sup>21</sup> Si vedano le osservazioni henryane in proposito contenute nello scritto *Quatre principes de la phénoménologie* (PdV I, cit.), in particolare le pp. 96-109.

tabilità ad essere messa fuori gioco. Non passando ma semplicemente oscillando, la vita 'in realtà' non si muove se non *sur place*, cosicché il suo movimento finisce con l'essere un falso movimento e il suo 'vero essere' coincidere *tout court* uno stare-mutante su di sé e in sé nell'oscillazione tonale della sua affettività. Il che sta a dire che ciò che possiamo e dobbiamo, in effetti, immaginare quando 'pensiamo' la vita è semplicemente il fatto che essa *muta forma e colore*, insomma che *si dia in mutamenti di 'stato'* senza mai *trapassare altrove*.

A confermare tutto ciò è lo stesso Henry quando, alcune pagine più in là nello stesso testo, dichiarando che «tutta *la sostanza* dell'opera pittorica *proviene* dalla vita e da essa solamente», si perita di dare la giusta interpretazione a questa sua affermazione, scrivendo:

questa provenienza non deve essere mal interpretata: essa non significa affatto il passaggio dell'Invisibile primitivo in un Fuori in cui si mostrerebbe, bensì al contrario il suo mantenersi nel proprio alveo, nella soggettività inoggettivabile e irrapresentabile che bisogna solo condurre a esperienze più vive, più intense<sup>22</sup>.

La vita, dunque, sta nel suo alveo immobilmente intrisa della sua sostanza mai mostrando-sé-fuori-di-sé e «questo modo di essere addossata a sé, adattata punto a punto a tutto ciò che si è, è la prova eterna e irremissibile, instancabile e serena che la Vita fa di sé ad ogni istante, è la ferita che essa scava in noi, che è la nostra stessa soggettività e ciò che fa di noi dei viventi»<sup>23</sup>.

Della vita si può appunto dire, e si deve solo dire,

<sup>22</sup> M. HENRY, *Vedere l'invisibile*, cit., p. 181 (corsivi miei).

<sup>23</sup> ID., *Quatre principes de la phénoménologie*, cit., p. 102.

che *muta d'intensità*; attribuirle *un qualche passaggio verso* significherebbe *dotarla d'intenzionalità*, ovvero 'pensarla' come un *movimento estensionale*, uno *spandersi*, un *versarsi-fuori*, laddove, invece, *mai contra-avvenendo a sé*, essa *sostanzialmente si nutre solo della propria intensità di vita*. Cosiffatto/a, però, intensamente prossima alla sua sostanza 'intensionale', *quell'essere che è la vita*, il cui tratto essenziale si esprime *nel movimento del respiro*, finisce, giocoforza, col trasformarsi in *un essere irrespirabile* (da qui, allora, il suo tratto precipuo: *la sofferenza?*)!

Vien facile, allora, a partire da questa *soffocante* immagine de *la vita*, una vita *claustrofilica* cui fa da 'organo-ostacolo' il suo stesso 'essere': dappertutto e tutto intero sempre *lo stesso*, 'fungibile' solo nella sua assolutezza, un essere talmente vivo e vivace da assomigliare a una 'fiamma' in perenne combustione che divora i suoi stessi 'prodotti'<sup>24</sup> –, viene facile chiedersi quale sia il 'guadagno' ottenuto, e in particolare, rispetto alla dimensione operativa della rappresentazione che, a detta di Henry, *fa perdere la vita disperdendola nelle og-gettivazioni mondane*, quale sia quello ottenuto dalla filosofia, da quella che non si vuole più versata nel e non usa più il versante rappresentazionale.

Una volta che si è invitata-spinta la filosofia ad andare oltre l'ontologia disperata di Hegel, perché fondata solo sull'esteriorizzazione-espulsione la più radicale possibile dell'"interiore", cosa si dischiude se non *un'altra disperazione*, visto che *siamo di fatto costretti a stare nel chiuso della vita*, a secondarla, *per sentirci assolutamente viventi*, in tutto e per tutto?! *Quale*

<sup>24</sup> ... e rinvio per questo al primo capitolo del mio testo, *Allucinare il mondo. Note sulla filosofia di Michel Henry*, cit.

'libertà vitale' ci siamo ripresi una volta *smagliata* la rete rappresentativa se, alla fine e in realtà da sempre, è nelle serratissime maglie del vitale che dobbiamo stare, meglio ancora, sotto il suo pesantissimo maglio? Perché la *tautologia (del) vitale* sarebbe preferibile a quella *a corto circuito* della dimensione rappresentativa? E soprattutto: *quale figura vitale del vivente* vien fuori, quando essa *nasce, si sviluppa e 'muore di auto-combustione'* nella 'serra irrespirabile' di un *potere soffocante* e assoluto che non prevede 'aperture'?

Certo, a seguire Michel Henry e la sua versione, la rappresentazione è, di fatto e *nei fatti*, solo *un potere straniante*, una potenza da sempre *dissolutiva* del nostro 'essere (dei) viventi' e dunque, vale la pena, rispetto alla filosofia che ha 'coltivato' la morte, a quella in particolare che ha insegnato a e disegnato per il vivente il metodo scarnificante-essenzializzante, opporre una pienezza ed esuberanza del vitale e una conseguente figura del vivente 'rigorosamente' *scissa* da qualunque forma di 'mortificazione-astrazione', da ogni, fosse anche minima, forma di *og-gettivazione* e perciò tutta contenuta e *predisposta* nel suo 'assoluto instare', dove la morte *non può e mai potrà giungere a imporre la sua opera di dissoluzione*<sup>25</sup>.

Ma se allo *speculare intristito e intristente* viene opposto, come di fatto avviene, *un soffrire permanente*, solo 'in apparenza' (ma come?) espressione di una gioia incontenibile, siamo certi che una siffatta filosofia possa sostituire il potere mortificante della rappresentazione? Evidentemente no, se, *per 'esibire' la vita*, Henry non disdegna – come si legge nei due

<sup>25</sup> M. HENRY, *Art et phénoménologie de la vie*, in IDEM, *De l'art et du politique*, PdV, III, pp. 307-308.

saggi: *La métamorphose de Daphné* e *Dessiner la musique Théorie pour l'art de Briesen*<sup>26</sup>, nei quali compare l'espressione – di fare ricorso alla dicitura della *rappresentazione semplice*! E dunque, delle due l'una: o la dimensione della rappresentazione *tout court* avvilisce, sempre e comunque, tutto ciò che 'tocca'; oppure, c'è *un modo del rappresentare che non svilisce, pur rap-presentandolo, ciò che rappresenta*: la rappresentazione semplice, appunto!

Ovviamente, a leggere Henry, la cosa non può essere posta nell'alternativa così semplificata da me!

\* \* \*

Che Henry possa ammettere l'esistenza di quel modo del rappresentare e tuttavia non consentire di riportarlo alla dimensione, foss'anche minima ma non necessariamente avvilente, op-positiva-ob-jettante del rappresentazionale, trova la sua 'ragion d'essere' in *una mossa filosofica* che si tratta ora di prendere in considerazione, facendola però precedere dai seguenti interrogativi. In cosa, la henryana *rap-presentazione semplice o minimale* si distinguerebbe dalla *semplice rappresentazione* di cui ha parlato Schopenhauer? In cosa cioè quella henryana *non sarebbe una rappresentazione irrealizzante la vita-volontà*, mentre lo sarebbe quella schopenhaueriana? E dove, allora, in quale delle *due rappresentazioni*, se non in quella henryana, la vita si manterrebbe *à-peine-appena* senza essere svilita o ri(con)dotta all'"inconsapevolezza" come avviene invece nella filosofia della volontà di Schopenhauer, dove tutta la

<sup>26</sup> ID., *Phénoménologie de la vie*, cit. I saggi si trovano rispettivamente alle pp. 185-202 e 241-283 del volume cit.

‘volontà-vita’ viene segnata e contrassegnata *in maniera negativa e tout court* dall’«assenza»?<sup>27</sup>

Certamente, non si può non concordare con la giusta conseguenza che Henry trae dall’impostazione *assenzialista* schopenhaueriana:

...la vita irrepresentabile ... viene strappata all’oblio in cui la mantiene necessariamente una metafisica della rappresentazione, solo per subire una rimozione più sistematica perché deliberata questa volta...

Così come non si può non sottoscrivere quello che, secondo Henry, è un sostanziale *tradimento* di Schopenhauer della scoperta da lui fatta del *fondamento primo*: vita e/o volontà, un *tradimento* che lo avvicina, per gli effetti che implica, segnatamente «l’entrata in gioco della vita [compiuta] in maniera catastrofica», all’ontologia disperata di Hegel:

...essa [cioè la filosofia ‘vitalista’ di Schopenhauer] ha potentemente contribuito a dare alla nostra epoca il volto che è il suo, quello di una tristezza senza limite, di una vita giustamente che non crede a nulla perché, non essendosi compresa come l’irruzione trionfante della rivelazione e dunque come la sua prima vittoria sul niente, essa non crede anzitutto in se stessa<sup>28</sup>.

Per Henry si tratta dunque di oltrepassare la posizione schopenhaueriana e di prendere la dimensione vita nella sua effettiva e radicale rivelatività, senza ricondurla, per ‘comprenderla’, alla dimensione della coscienza intenzionale o, che è lo stesso, della rappresentazione, giacché gli indici traduttivi della vita-

<sup>27</sup> Per quest’ultimo interrogativo, si veda, ID., *Schopenhauer: une philosophie première*, cit. p. 128.

<sup>28</sup> ID., *op. cit.*, pp. 129-130.

volontà, del suo pathos essenziale da parte della 'forma-rappresentazione' sono un radicale *annientamento* della vita.

Occorre dunque uno spostamento *definitivo* dal *vedere vedersi al vedere che si sente*: dalla *manifestatività-a-me* alla *rivelazione-in-me*<sup>29</sup>, dall'intenzionalità al pathos, mantenendo ferma la sostanziale antinomicità delle due visioni e tuttavia assegnando, come adesso vedremo, al cartesiano «sentimus nos videre» il ruolo *fondativo* anche dell'altro lato.

Ma questo *passaggio epocale* e niente affatto *epochizzante* richiede un rovesciamento che è anche e innanzitutto un riconoscimento pre-giudiziale:

Fondare il rap-presentare, lo può solamente un'interrogazione che, cessando di fondarsi sul rappresentare, sul suo vedere e su ciò che esso vede, stabilisce per prima cosa l'esistenza di questo vedere, vale a dire il suo sentire se stesso, *tale che* – in ogni rappresentazione, foss'anche falsa – *nondimeno sussista, al di fuori di essa e del suo vedere, il fenomeno originario della sua auto-affezione* [c.m.]<sup>30</sup>.

Solo che, pur essendo dirimente ed essenziale, il rapporto *così semplicemente rovesciato* tra *vedere e pathos* – per cui questo fonda quello e vi sussiste senza mai poter esser abolito dal primo, essendo il pathos o affettività: a) *il Potere primigenio* senza il quale nessuna rappresentazione può formarsi o essere abolita, b) *il modo d'accesso* alla rappresentazione<sup>31</sup> – non è

<sup>29</sup> ID., *Le cogito de Descartes*, pp. 100-102, in ID., *PdV*, II, cit. Ma si veda anche, nello stesso volume, il saggio *Le cogito et l'idée de phénoménologie*, in particolare pp. 61 e 65-66.

<sup>30</sup> ID., *Sur l'ego del cogito*, p. 87, corsivo mio, in ID., *Phénoménologie de la vie*, cit.

<sup>31</sup> IDEM, *La question du refoulement...*, cit., p. 140.

ancora sufficientemente adeguato a farci andare oltre il 'tradimento' schopenhaueriano. Perché a questa maniera puramente *rovesciante* è sempre possibile tramutare il non-vedere-rivelativo, costitutivo dell'affettività, nella nozione 'ingenua' eppure 'catastrofica' della volontà schopenhaueriana o dell'inconscio freudiano, e perché, se è vero che il 'pathos-affettività-vita' nella sua «sostanza fenomenologica propria non vede e non si rappresenta nulla», così somigliando alla, e al tempo stesso dissomigliando dalla, 'dicitura' schopenhaueriana della volontà (giacché Henry tiene ferma, rispetto a quest'ultima, *l'invisibilità e l'infigurabilità strutturali di questo vedere*)<sup>32</sup>, il rischio di riprendere e ripetere lo scacco di Schopenhauer è altissimo.

E tuttavia, Henry, pur consapevole che il suo *gesto* possa essere 'riportato' a quelle prospettive criticate (Schopenhauer-Freud), insiste a tenere ferma *la paradossale posizione dell'affettivo rispetto al rappresentativo*, come si legge ad esempio in questo passo di interpretazione dell'impostazione freudiana:

*La storia delle nostre rappresentazioni rinvia a una forza*

<sup>32</sup> Si legga ad esempio il 'commento' henryano a un passaggio, tratto dal capitolo XXXII dei *Supplementi al Terzo Libro di Il mondo come volontà e rappresentazione*, nel quale Schopenhauer per dire del *refoulement* cui vengono sottoposti «certi avvenimenti o certe circostanze» da parte dell'intelletto, 'spiega' il 'meccanismo' del *refoulement* dicendo che «la volontà non ne può sopportare la vista» (SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Ada Vigliani, introduzione di Gianni Vattimo, Mondadori, Milano 1989, p. 1261). A questo, Henry *oppone* il suo commento: «Ma nulla – nessun evento, nessun dettaglio – pro-pone mai nessuna faccia del suo essere alla vista della volontà, perché questa non pone mai nulla davanti a sé in modo da poter vederlo e coglierne l'aspetto» (M. HENRY, *La question du refoulement...*, cit., p. 137).

*che permette loro giustamente di attualizzarsi o che le interdice. Solo che questa forza è essa stessa irriducibile a una rappresentazione. Essa si schiaccia contro-sé in un'immediazione così radicale e, in questa immediazione, essa è sommersa da sé in modo tale che non vi è posto in essa per nessuna Differenza, nessun distanziamento grazie al quale le sarebbe possibile di appercepire se stessa, di rappresentarsi – di essere cosciente al modo della rappresentazione<sup>33</sup>.*

Ora, il fatto di esibire *semplicemente* l'affettività sotto una ferma 'dicitura rivelativa' e una posizione assolutamente eterogenea alla manifestatività rappresentazionale (nell'ottica di Henry proprio per la sua 'funzione fondante'), da solo – anche *distinguendo* come fa Henry la Forza affettiva *nominandola-definendola* attraverso il termine di *Ipnosi*, da intendere questa come «assenza di ogni coscienza rappresentativa» e tuttavia mai riconducibile a «un inconscio»<sup>34</sup> – non è sufficiente a *dimostrare come* sia possibile, visto che «in sé e per sé» è *a-rappresentativa*, che «l'Archi-fenomenale Affettività, possa entrare in relazione con la [rappresentazione], accoglierla o rigettarla», addirittura diventarne *il criterio essenziale; a far da barriera alla possibile relazione sta infatti l'eterogeneità, meglio ancora l'antinomicità, assoluta tra le due dimensioni!*

Di fronte a questo problema ecco arrivare la mossa henryana, una mossa al tempo stesso *semplice e complessa*, perché si tratta di tenere fermo da un lato, la scoperta schopenhaueriana (e prim'ancora, cartesiana) di un fondamento primo: la vita e le sue 'inappariscezze' (la cartesiana *sembianza primitiva del*

<sup>33</sup> M. HENRY, *La critique du sujet*, cit., pp. 19-20.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 20.

«*sentimus nos videre*»), e dall'altro, di 'aver cura' della primarietà fondativa della vita tenendola 'al riparo' dalla dimensione rappresentazionale, giacché questa non sarà mai in grado, *se non snaturandolo nel suo inapparisciente modo d'essere, di far apparire il provarsi della vita.*

Ovviamente però, data la natura dell'affettività: infigurabile, irrappresentabile, invisibile, lo scarto dalla riflessione schopenahueriana non può essere individuato *da questo lato*, ma, come vedremo, dal lato opposto: quello rappresentazionale. Preliminare a tutto quel che seguirà è, però, *riaffermare e tenere fermo in tutta l'esuberanza fondativa e dirimente la potenza e/o il potere dell'Affettività*, che non solo *ha* la 'capacità' «di [gettare] la vita in se stessa, di [darla a se stessa come un] provare se stessa e un godimento di sé, di essere ciò che essa è e di fare ciò che essa fa», ma, cosa ancora più importante, è «il potere della rappresentazione, il potere che la forma o che non la forma», configurandosi così l'affettività come «*quella specie di conoscenza [idest: un provare acosmico e patetico] che ci consente di conoscere la rappresentazione prima che essa si formi e di valutarla in conformità al nostro desiderio, il quale abita dunque questa notte prima del mondo (d'avant le monde)*»<sup>35</sup>.

\* \* \*

Nella rappresentazione – argomenta così la sua mossa Henry – è *opportuno (il convient)* per prima cosa distinguere l'atto che pone davanti, il rappresentare come tale (l'intenzionalità, la trascendenza, l'Ek-stasis in quanto naturale) da una parte, e dall'altra ciò che è posto davanti, il

<sup>35</sup> M. HENRY, *La question du refoulement...*, cit., p. 141.

rappresentato come tale. Chiamiamo quest'ultimo, come abbiamo già fatto, il contenuto rappresentativo. Chiaramente *ogni contenuto rappresentativo è escluso dall'essenza interiore della Vita perché lo è, escluso, dall'Affettività trascendentale che definisce quest'essenza*. Dunque l'affetto che la rappresentazione rimuoverà (*va refouler*) ignora tutto di questo contenuto rappresentativo che esso non vede e non vedrà mai – né prima, né durante, né dopo la rimozione. *Lo vede anzi ancor meno perché*, contrariamente a ciò che crede Freud – ma anche Bergson, e con essi tutta la psicologia dell'epoca –, *questo contenuto non esiste in sé, indipendentemente da un atto di rappresentare effettivo che lo rappresenterebbe attualmente*. O per dirlo in altro modo: nessun contenuto rappresentativo sussiste da sé in quanto puro rappresentato, ed è il motivo per cui non ci sono né rappresentazioni inconse come formazioni organiche autonome né inconscio costituito da tali rappresentazioni<sup>36</sup>.

Mettiamo per un momento da parte i rilievi anti-freudiani e soffermiamoci sulla *divisione* tra l'*atto* che rappresenta e l'*effetto* di tale atto. Dato il primato radicale dell'affettività, non c'è nulla da eccepire sulla divisione (*metodologica?*), perché se l'affettività non fosse data-pensata quale *Primo fondante*, che solo ha il potere e la capacità di far avvenire la rappresentazione propriamente detta, l'affettività verrebbe o assolutamente non presa in considerazione nella formazione della rappresentazione, oppure ridotta-ricondotta al potere *astraente-dissolutivo* del rappresentare e di conseguenza, in entrambi i casi, *annientata!*

La cosa curiosa nel ragionamento henryano è che l'affetto-affettività, pur *immettendo nel rappresentato la sua 'vis formativa'*, ché, senza questa, nessuna 'cosa'

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 143-144.

sarebbe mai rappresentabile, pur dando la *spinta vitale* alla ‘formazione’ del rappresentato, *deve ignorare, perché priva di strumenti recettivi, ciò cui pure ha dato ‘vita* (in tal senso, l’affettività è come la “macchia cieca” nel campo visivo, dove non ci sono recettori per la luce).

La cosa però si complica ulteriormente perché il ‘non-vedere’ dell’affettività (corrispondente a un certo qual suo disinteresse, a un suo *ritrarsi* rispetto al rappresentato<sup>37</sup>, che, a sua volta, si libera dell’affetto rimuovendolo), un ‘non-vedere’ che in prima battuta qualifica l’affettività in quanto tale, la sua ‘natura essenziale’, diventa poi, questo non vedere che è essenzialmente l’atto che dà vita al da-vedere, *il discrimine* per l’esistenza stessa del contenuto rappresentato!

È questo doppio, *e paradossale*, ‘ufficio’ dell’affetto-affettività quello che ci mostra Henry: *in quanto atto*, esso è quell’*atto naturante cieco* costitutivo del campo e degli effetti della visibilità, e in quanto tale, una volta avviata la formazione, *assolutamente ignorante* di ciò che *si vedrà* e anche *assolutamente incurante* di ciò che sarà visto-rappresentato-rimosso; *contemporaneamente*, però, esso è quell’*atto* che non può non essere chiamato in causa, e dunque *sempre da tenere ‘presente’*, relativamente alla possibile e futura visibilità-rappresentatività, mancando il quale nessun rappresentato sarà mai dato.

Detto in altro modo: per Michel Henry il ‘mondo’ della rappresentazione è tutto serrato, quanto al suo essere, nel *ganglio dell’atto affettivo*, e tuttavia, dell’*attuoso tono, colore e ritmo li con-centrati*, nel

<sup>37</sup> Si veda ID., *Dessiner la musique, Théorie pour l’art de Briesen*, in ID., *PdV*, III, p. 262.

rappresentato in quanto tale *non sembra esservi traccia né mai potrà depositarvisi*. Il 'luogo' della *rappresentazione concreta* è, alla fin fine, nonostante tutta la *vitalità immessavi, deserto di vita*, sempre-già e per sempre 'lacunoso' dell'affettivo che lo attraversa: *come se tutta la gamma del rappresentato non avesse 'sentore' della ganga da cui nasce*, o meglio, come se tutto il suo *fare*, essendo atto a rendere l'affettivo che lo segna *in-consistente*, consistesse in niente altro che nel *négliger* la tramatura vitale che invisibile lo forma.

In realtà, però, *non è il rappresentato in quanto tale* che sminuisce l'affettività, è invece questa che *si sminuisce*, che *viene meno* al rappresentato, se è vero, come scrive Henry, che «l'affetto che la rappresentazione rimuoverà (*va refouler*) ignora tutto di questo contenuto rappresentativo che esso non vede e non vedrà mai – né prima, né durante, né dopo la rimozione».

È l'affettività, quindi, a 'porre-porsi' a *distanza netta, decisa-recisa, dal destino cui la destina*, separandola da sé, *il rappresentato*, visto che senza l'atto che lo 'spinge' ad essere, il rappresentato, di per sé, non può esistere. D'altro canto, se l'essere del rappresentato quanto alla sua esistenza è sempre *dipendente dall'atto dell'altro*: l'affettivo, da dove il rappresentato *prende la forza per opporsi e rimuovere ciò che lo ostacola?* C'è allora da ipotizzare un'*autonomia* del rappresentato che gli consente di darsi, vista la dichiarata *impermeabilità* dell'affettività al gesto che la rimuove, come *eteronomo rispetto alla Legge invisibile che lo governa?*!

Orbene, a confermare che è l'affettività ad *assentarsi*, e che il *gesto rimovente* è senza *effetto*, non vi è soltanto il particolare rapporto: *fondante-fondato*, tra affetto e rappresentato, per cui il primo, *proprio come l'atto 'distaccato' che dà vita al rappresentato*, e

che Michel Henry denomina «il fenomeno originario», *sussiste-in* «ogni rappresentazione, foss'anche falsa», nella forma di un *sentimus nos videre, ma* vi sussiste «al di fuori [della rappresentazione] e del suo vedere»<sup>38</sup>. Anche la chiusa del passo citato, quella sorta di demolizione *ab imis* del tentativo freudiano di dare non *spiegazione* quanto *attestazione*, attraverso un dispositivo epistemologico di chiara marca *costruttivista*, di un 'luogo(dell')inconscio', contribuisce a dare conferma al fatto che *l'affettività*, in quanto *fenomeno originario*, non può che *négliger* i propri 'prodotti vitali'.

Chiaramente, a Michel Henry la raffinata distinzione, o meglio: *visione illustrativa*, proposta da Freud tra *rappresentazione di parola* e *rappresentazione di cosa* (congiunte nella rappresentazione conscia, disgiunte invece in quella inconscia)<sup>39</sup>, risulta essere

<sup>38</sup> ID., *Sur l'ego del cogito*, p. 87, in ID., *Phénoménologie de la vie*, cit. Va notato, però, che Henry dopo aver in modo raffinato individuato in Cartesio il 'luogo' della *sembianza primitiva e primaria* come fondativo del *videre* (*videre videor*) e essersene, per dir così, *contra Descartes*, 'impadronito' per metterlo alla base della sua posizione *rivelativa*, ponendo, poi, esplicitamente il *sentimus* 'presente' in ogni *rappresentazione in posizione esterna al rappresentare*, scioglie il nodo individuato da Cartesio tra sentire e 'vedere' (nodo che in realtà già Aristotele nell'*Etica nicomachea* [IX, 1170a 29-34] aveva messo in evidenza), rendendo così *ininfluente la sua stessa successiva problematica*, giacché, alla fine, questo *sentire sussistente-in ma fuori-da*, non si cura affatto della 'vita' del 'rappresentato' di cui pure è stato il 'generante', lo disconosce anzi, nel suo stare lontano e distante dal 'generato', come sua 'produzione'! E questo, come si vedrà tra un pò, finisce col rendere la problematica della *rappresentazione semplice* un 'marchingegno' poco ingegnoso e anche inutile – a meno di prenderla, la rappresentazione semplice, in tutta serietà *come utile strumento vitale!*

<sup>39</sup> Si veda S. FREUD, *Metapsicologia*, p. 74 e per l'espressione «visione illustrativa», p. 51, in ID., *Scritti di metapsicologia*, cit.

solo una *falsificazione*<sup>40</sup> costruita ad arte per riportare al dominio della rappresentazione tutto ciò che: attività, potenza e forza, *per natura sfugge* al dominio rappresentativo<sup>41</sup>.

Il vero *stacco* dalla visione freudiana sta esattamente in questo *spartiacque* costitutivo, di un «fondo» *a parte* ma per niente *marginale* che nessun ‘pensiero’ mai vedrà, giacché nessun pensiero, per quanto potente possa essere, riuscirà mai a raccogliere *le terminazioni*: attività, potenza, forza, *che lo determinano senza trasmutarli in altro!*

Questo significa che la costitutiva *differenza e diafferenza* tra “affetto” e “rappresentazione”, “vita” e “pensiero”, non può in nessuna maniera essere *ridotta*; o, se proprio si vuole tentarne una ‘riduzione’, altra posizione filosofica non può esserci se non quella, una volta svuotata la rappresentazione della sua potenza straniante, di *restituire* alla vita-affettività il suo ruolo *radicale*, *rovesciando* così il *falso* e *falsificante* ordine tra ‘ratio cognoscendi’ (rappresentatività) e ‘ratio essendi’ (affettività), e ristabilire tra di essi *la reale e vera gerarchia*<sup>42</sup>.

Detto diversamente, e con i termini, *assolutamente analoghi* a quelli del passo che abbiamo poco prima commentato, contenuti nell’opera su Marx, si tratta di *tenere fermo il divario* tra il ‘campo’ e l’‘essere’

<sup>40</sup> Si veda M. HENRY, *Genealogia della psicoanalisi*, cit., p. 182.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>42</sup> Non sorprenderà, allora, data questa impostazione, trovare nel capitolo di *Genealogia della psicoanalisi* dedicato a Freud *un solo passo di adesione* al pensiero freudiano da parte di Henry, esattamente lì dove Freud, e «sono i testi migliori», scrive Henry, *riconosce* il «primato dell’affettività»: cfr. *op. cit.*, p. 287!

dell'azione e quello dell'“intuizione” o “sensibilità”<sup>43</sup>, riconducendo “l'azione”, “l'atto”, non tanto alla ‘estrinseca oggettivazione intuita’ quanto piuttosto al ‘fare soggettivo’ o *praxis* della “soggettività di colui che agisce realmente”, non riferendosi al quale, dice Henry, «non vi è azione, ma soltanto un processo in terza persona»!<sup>44</sup>

Ora, se torniamo alla questione della ‘natura’ e della ‘funzione’ della “rappresentazione semplice”, salterà immediatamente agli occhi, pur tenendo presente la particolare declinazione dell'essere dell'azione ricondotta alla ‘soggettività intima’ dell'agente (all'*Io posso* di biraniana memoria)<sup>45</sup>, *l'incongruenza terminologica e concettuale* della rappresentazione semplice, o quantomeno la sua *ambigua collocazione* nell'universo riflessivo henryano: essere cioè, in quanto *rappresentazione*, giocoforza rinviata a questo mondo, epperò, in quanto *semplice*, ridotta cioè al ‘minimo’ di rappresentazione possibile, non appartenervi più di tanto. Si potrebbe dire anzi che la sua ‘semplicità’ sta nell'essere *à peine* rappresentazione (*Vor-stellung*) perché forse più *semplicemente* essa è una *presentazione* (*Darstellung*) o *ri-presentazione* (*Repräsentation*).

Ma Henry non compie questo passaggio terminologico, e mantiene fermo invece l'univoco significato

<sup>43</sup> M. HENRY, *Marx 1. Una filosofia della realtà*, a cura di G. Padovani, tr. it. di M.G. Botti, Marietti, Torino 2010, pp. 440-441; 442-443. Ho affrontato questa tematica henryana nel *Secondo capitolo* del mio *Allucinare il mondo*, cit., segnatamente alle pp. 75-82.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 474.

<sup>45</sup> Rinvio su questo al testo henryano *Philosophie et phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne*, PUF, Paris 2001<sup>6</sup>.

del rappresentare: sempre e comunque *Vor-stellen*, cosicché lo statuto *incongruo* della rappresentazione semplice – una rappresentazione che è a malapena una rappresentazione – salta agli occhi in tutta evidenza!

\* \* \*

Come detto all'inizio, ritengo che sarebbe stato logico e coerente con l'intero impianto riflessivo henryano, una volta introdotta la nozione di *rappresentazione semplice* che la si determinasse, in rapporto alla dimensione della Rappresentazione, anche *nominalmente* come *qualcosa di diverso*, dato il suo *diverso statuto*. E dunque, così come ha dovuto *separare*, successivamente a *L'essence de la manifestation*, una *Vita trascendentale assoluta* dalla *vita mortalmente parziale dell'individuale*, connettendovi una distinzione, anch'essa successiva, tra due modalità dell'auto-afezione («una in senso forte e un'altra in senso debole») per spiegare la differenza/differenza «tra la vita e la mia vita»<sup>46</sup>, così avrebbe dovuto proporre un'ulteriore *differenza*: tra la *Rappresentazione* e la *rappresentazione semplice*! Senza questo *scarto*, dal mio punto di vista necessario, la nozione di rappresentazione semplice non può che rientrare, *di fatto* e *di diritto*, nel campo 'dissolutivo' della Rappresentazione e a nulla serve attribuirle il tratto di semplicità: nel suo *essere a malapena una rappresentazione* essa è *semplicemente un non senso*!

Prima di approfondire tale notazione, è giusto,

<sup>46</sup> Rinvio su questo al *Primo* capitolo del mio *Allucinare il mondo*, cit., pp. 47-49.

anche se brevemente<sup>47</sup>, riproporre il ragionamento henryano.

Si diceva all'inizio che la dicitura: rappresentazione semplice, compare soprattutto (oltreché nello scritto sul *refoulement* schopenhaueriano) in due degli scritti dedicati alla dimensione dell'arte. Nei testi su *La métamorphose de Dafné* e soprattutto in *Dessiner la musique Théorie pour l'art de Briesen*, dove si tratta secondo Henry del tentativo di dare conto e visione *dell'impensato per eccellenza: forza-pathos-vita*, si legge (e dò qui solo un passo dal secondo degli scritti, quello su Briesen, anche perché vi compare una nozione, quella di *grafo*, che ritengo decisiva e dirimente per l'intera questione della rappresentazione semplice) testualmente quanto segue:

Briesen disegna la forza della musica, la forza originaria della Sofferenza e della Vita: non disegna *nulla (rien)*. A un'estetica della forza che si esaurisce *nella rappresentazione degli oggetti della percezione* [c.m.], perché cerca questa forza in essi e la esibisce attraverso di essi [...] si oppone radicalmente ciò che bisogna chiamare *un acosmismo della forza, la produzione di una forza fuori del mondo, indipendente dal mondo, prima del mondo* [c.m.]: un'estetica della forza metafisica o un'estetica metafisica della forza [...] una forza astratta [che, pur essendo *né questa né quell'altra forza determinata*, non per questo è riducibile a] un'entità ideale, il semplice concetto o la rappresentazione di una forza la cui realtà esisterebbe solo nel mondo. Proprio al contrario, questo mondo che vien detto reale non ci propone mai se non *l'apparenza intuitiva di un Potere che risiede interamente nella soggettività radicale di questo Corpo*

<sup>47</sup> ...avendolo già fatto in modo più circostanziato altrove, per la precisione nel capitolo conclusivo del mio *Allucinare il mondo*, cit., pp. 107-126.

*noumenico che noi siamo* [c.m.]. È una forza pura, ridotta a se stessa, invisibile, che non offre del suo essere nessun aspetto, di cui non vi è né faccia né volto, una forza che si esaurisce nella stretta del suo essere e la cui intera forza è quella di questa stretta, che si accresce di sé e sovrabbonda di se stessa. È questa forza che Briesen disegna, e per questo motivo ciò che egli disegna non ha né forma, né volume, né modello, né colore, si riduce ai grafismi puri, *estenuati* [c.m.]

Certo, al pari di ogni approccio plastico, il disegno brieseniano *rappresenta* questa forza, ma *si tratta di una rappresentazione minimale, che ha espulso tutte le categorie concrete della rappresentazione intuitiva* [c.m.]. Non soltanto quello che essa rappresenta non è né questo né quello, nulla a cui si possa assegnare una proprietà, un qualsiasi riferimento oggettivo. Ma l'ambito stesso nel quale essa rappresenta, non è lo spazio reale, e nemmeno uno spazio immaginario o astratto, è *l'ambito puro di una rappresentazione possibile, l'apertura di un difuori grazie al quale è possibile in realtà disporre lì un punto, qui un tratto, e lì ancora una macchia di sangue – è questa prima messa a distanza dove la sofferenza tenta di collocarsi fuori di sé e di sfuggire al peso del proprio essere* [c.m.], dove la vita che sovrabbonda *proietta* [c.m.] questi bambini splendenti della sua forza che sono *i grafi* [c.m.] dei disegni di Briesen<sup>48</sup>.

In questo importantissimo passo, di una chiarezza estrema, abbiamo dunque tutti i termini per dire la problematica della rappresentazione semplice. Nel ripercorrere i punti chiave, vorrei riproporre la mia questione relativa alla necessità di *evidenziare* uno scarto tra la *Rap-presentazione* e la *rappresenta-*

<sup>48</sup> M. HENRY, *Dessiner la musique Théorie pour l'art de Briesen*, cit., pp. 264 e 266.

zione semplice, questione che, nella mia prospettiva, dovrebbe risolversi anche *nominando diversamente* la rappresentazione semplice.

Prima però mi preme evidenziare nel passo citato («Briesen disegna la forza della musica, la forza originaria della Sofferenza e della Vita: *non disegna nulla [rien]*»), la presenza di un termine che a me, studioso di Bataille, suona familiare: il termine, appunto, di *rien* (nulla, *non qualcosa*), intorno al quale il pensatore francese, opponendolo al *néant* (niente, *non ente*) «pensato nella tradizione metafisica», ha costruito tutta la sua ‘teoria’ di una vita dispendiosa e sovrana; una vita che non si riduce alla dimensione dell’“oggetto” e dell’“oggettivazione” e che coltiva, quindi, la dimensione dell’“interiorità” e tuttavia non in opposizione pregiudiziale alla sfera dell’oggettivazione. Contrariamente a quella henryana, l’interiorità ricercata da Bataille *non si ritrae*, infatti, *dal mondo con i suoi ‘rien’*, lo abita e lo attraversa, invece, andando in cerca, con la sua interiorità fatta di *rien*, di quei *rien* così ‘manifesti’ nel mondo eppure relegati in disparte dal mondo dell’utile, per affermare, dentro il limite dell’utile, la loro *glissante consistenza* fondativa e dell’ordine intimo e dell’ordine esteriore!

Per Henry, invece, in fondo, anzi *di fondo*, la *quaestio* capitale sta esattamente nell’individuazione di quei *rien assoluti dal mondo* che ‘disegnano’, senza lasciarla vedere ma semplicemente *rivelandola attraverso i suoi grafi notturni*, la dimensione dell’interiorità, della soggettività assoluta, del *corpo noumenico*, alfa e omega, per Henry, della vera e unica soggettività che *nel mondo non è di casa!*

A rivelare questa dimensione, Henry chiama ap-

punto in causa quei *grafi* della 'vita invisibile' che 'l'arte' in generale *rivela* e, nella fattispecie che stiamo adesso per affrontare, la musica *rileva e disegna con i suoi tratti*. E solo così, *tratteggiando, contrappuntando, segnando e segnalando*, la *forza patetica* che tiene-trattiene la vita, senza altro bisogno se non quello di *sentirla-patirla-viverla 'prim'ancora' dei sensi* che ne saranno investiti *e al di qua degli 'oggetti possibili' della percezione* che la possono manifestare, solo così si può, *arretrando* da qualunque *fenomenologia della percezione*, abitare la vita che da sempre ci abita non costringendola a dirsi-donarsi e non costringendo noi stessi a dirci-donarci solo per la via 'smemorata' del 'mondo della rappresentazione'.

E tuttavia ciò che colpisce nel brano henryano è che, nonostante tutta l'attuosa potenza di cui è dotata, alla Vita stessa sembra *necessaria* una *semplice rappresentazione*, non foss'altro che per 'sospendere', per un attimo e *appena*, la stretta invincibile nella quale vive serrata a sé. Insomma: alla vita un *debors*, anche *minimale, sui generis, serve*.

Ed ecco *comparire*, a svolgere quest'ufficio di elementale 'esteriorizzazione', la *rappresentazione semplice*.

In realtà, va ripetuto che, in quanto semplice, essa non è una rappresentazione vera e propria, perché contrariamente all'altra Rap-presentazione che *si versa nelle categorie intuitive, e sola-mente così: vor-stellen*, si dà a vedere e dà a vedere 'qualcosa', quella *rappresentazione simplex* è piuttosto, in quanto *presentazione minimale della forza della vita*, accostabile più a una *Dar-stellung* (presentazione-esibizione) o forse anche a una *Re-präsentation*, dove il prefisso *re* ha valore, insieme, *intensivo e iterativo* e

indica una seconda presentazione o, kierkegaardianamente, una *ripresa*<sup>49</sup>.

Ma questa dizione, *Darstellung* o *Re-präsentation*, Henry, come si è più volte detto, non la usa mai. E per un motivo preciso, giacché quella (rap)presentazione semplice-minimale, o *rappresentazione estenuata*, dal momento che la ‘funzione’ assegnatale consiste nell’essere la «prima messa a distanza dove la sofferenza tenta di collocarsi fuori di sé e di sfuggire al peso del proprio essere», è giusto come *rap-presentazione*, ancorché semplice o estenuata, che essa può svolgerla.

Il tratto allora paradossale della rappresentazione semplice, un tratto che è l’indice, per me, di un problema non risolto nell’impostazione henryana, sta esattamente nel suo *ambiguo* ‘presentarsi’: *ex-porre in un fuori minimo*, senza che si disperda tuttavia in questo *vorstellen pulsante*, *il peso inenarrabile del pathos*, ovvero rendere *presente l’insofferenza della vita*, in modo tale da riuscire a dare a quest’*angoscia*, a questa *strettoia*, *un luogo-fuori* nel quale versarsi, senza che il pathos si ‘arrischi’ a trasformarsi-snatursi in una *diversione anti-patica*.

Ed ecco allora dal carico di angoscia il *farsi-innanzi* della Vita a *forza* di grafismi... *segni essenziali* che, in quanto tali, sono e possono essere nell’ottica di Henry solamente la *semplice rappresentazione este-*

<sup>49</sup> Per una discussione, per molti versi condivisibile, sulla *necessità* della dimensione della *rap-presentazione* nella considerazione dell’“umano”, rinvio al bel libro di Marco M. Olivetti, *Analogia del soggetto*, Laterza, Bari 1992. Ho motivato la mia distanza, pur nell’apprezzamento complessivo, dall’impostazione ‘religiosa’ di Olivetti nel mio *Umbratile dimora. Verso un’etica della rappresentazione*, cit., segnatamente alle pp. 30-37.

*nuata della forza della Vita*, privi come sono di «forma, volume, modello, colore».

A questa *rap-presentazione* minimale della vita non servono, in effetti, né le *forme* («ciò che *brilla* [c.m.] sotto i nostri occhi come la promessa di una verità evidente e certa»), né le *parole-categorie* («ciò che ci è detto»)⁵⁰; le bastano delle incisioni; e di fatto *essa si scrive, e così scrivendosi-disegnandosi si rende invisibilmente visibile...* Proprio come il grafo, «racchiuso nel suo mutismo ... movimento di circolarità senza fine tra il visibile e l'invisibile, dato e ripreso in lui»⁵¹, la rappresentazione semplice *si muove sur place, vortica-oscilla in sé* senza arrivare mai a *rap-presentarsi su una qualche superficie*. Il suo movimento potrebbe essere paragonato, proprio perché ne è in qualche maniera l'*espressione estenuata*, al *disegnarsi del grafo vitale*: «in ogni frammento di riga che si tira, si adensa o s'interrompe, ciò che si dà a vedere si dà a noi come non dandosi a vedere, come non visibile e si ritira istantaneamente dal campo della nostra visione nel quale, invero, non è mai veramente entrato»⁵².

Cosiffatto, il grafo altro non è che *il tratto, l'iscrizione monogrammatica* che *riprende e condensa la tensione* strutturale alla vita nel suo *voler darsi a 'vedere'* e *congiuntamente nel suo trattenersi al limite del nostro campo di visione*. Si potrebbe dire, *se la vita avesse occhi*, che il grafo è il *clin d'oeil* della vita, il suo ammiccare, in un 'gioco' a darsi-trattenersi che si ritrae, però, dalla possibilità di *in-trattenersi* con l'altro da sé (nel 'luogo' della rappresentazione)!

⁵⁰ ID., *op. cit.*, p. 262.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

E allora, se è possibile leggere anche a questa maniera il 'se donner' vitale, forse il 'gioco ad ammiccare' che fa la vita 'in direzione' della rappresentazione deve più precisamente essere interpretato come *segno di una tensione dolorosa sempre presente nell'alveo vitale, tensione che si condensa giusto in un grafo (o in un graffio e/o ferita) e che 'rap-presenta' la 'necessità' che la vita avverte, nel suo impetuoso e instancabile provarsi e riprovarsi, di versarsi-fuori. E dove, se non nella rappresentazione semplice che a questo punto diventa l'espressione grafica-graffiante del fondo-Vita?*

Vorrebbe, allora, dire questo che alla rappresentazione semplice *si addice essere una superficie su cui si addensa la forza della vita?* Non propriamente e non del tutto. Nel senso che la superficie, sulla quale tali incisioni si danno, *facendosi sentire, pulsando, a rap-presentare*, pur non fondendosi-con né disciogliendosi-da il fondo-vita da cui prendono la forza per consistere, comunque *non si mostra come una superficie 'rac-cogliente'*.

Dal fondo in-sofferente da cui provengono e si sporgono, quelle incisioni *semplicemente si disegnano, imprimendosi appena e à peine*, su una strana superficie, disponendosi-esponendosi in un 'luogo', *né reale né immaginario*, che coincide ed è *quel corpo noumenico* che, secondo Henry, 'prima' e 'da sempre' *noi siamo*, un corpo noumenico che 'dà-vita' sostanziale a *quel corpo-fuori-di-sé* nel quale 'ingenuamente' i 'mortalì' (in quanto corpi organici-biologici e oggettuali-mondani) si riconoscono, disconoscendo tuttavia in questo modo l'unico corpo-vero, *inesteso*, nel quale *essi consistono senza saperlo: il corpo, anzitempo glorioso, nel quale è stata 'soffiata'*

*la Vita*, un *corpo*, non a caso indicato da Paolo come “il tempio dello Spirito Santo”, che è il ‘nostro’ *corpo spirituale*!<sup>53</sup>

\* \* \*

Nel curioso e altalenante movimento riflessivo henryano intorno alla *rappresentazione semplice* – un movimento che *insieme afferma e nega a quest’ultima la sua ‘natura’ di rap-presentazione*: giacché per un verso, essa lo è, assomigliando, nella sua funzione di ‘sgravio’ a quella procedura estatico-esteriorizzante nella quale si distingue dal pathos, e per un altro verso, non lo è, perché priva della *concretezza* delle ‘categorie intuitive’ essa semplicemente è una mezza rappresentazione, *cieca*, per giunta, di fatto una *non-rappresentazione* –, ebbene quel che emerge nel paradossale tentativo henryano di rifondare *dal fondo vitale* l’ordine della rappresentazione, è, sostanzialmente, il venir meno dell’insostenibile progetto *rivitalizzante* ostinatamente perseguito da Henry.

Alla *Vita sans-phrases e sans-formes*, alla sua *assolutezza patica* avviene, infatti, di ‘dover’ far ricorso, avvertendo il soffocante instare del proprio modo d’essere costrittivo, ‘volendo’ per un attimo *darsi un attimo di pausa*, e così essere-mostrarsi *anche come* una vita mortale che ha bisogno di *respiro*, avviene di doversi *appoggiare a qualcosa di relativo*, esattamente a quella *estroversione* o anche *risalita in superficie* che è la rappresentazione<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> M. HENRY, *Dessiner la musique*, cit. p. 257 e 262 e *Incarnation*, p. 169, in *Pdv I*, cit.

<sup>54</sup> Cosa questa che aveva già visto Schopenhauer quando indicava con il termine *mekané* (*aiuto*, o meglio ancora, *strumento ausiliare*)

E in effetti, nella furia, anche giustificata per certi versi, a rifondare *la vita e le sue ragioni partendo dal cuore della vita*, ovvero dal suo *patimento*, Henry si trova nella curiosa posizione, dopo averlo mandato in rovina, di dover ripensare-riprendere, e dunque 'salvare' *in extremis*, un 'uso singolare' de "il mondo come rappresentazione", ingegnandosi a *inclinare-piegare-dispiegare* il 'tratto' rappresentazionale nel verso di una *semplice 'presentazione-vor' della modalità affettiva!*

Ma così come, dopo aver genialmente intravisto *il versante allucinato del pathos*, Henry si è ritratto 'impaurito' da questa sua scoperta, allo stesso modo, una volta individuata la *rappresentazione semplice come tratto fondamentale della 'vitalità' della vita patetica*, Henry, stabilendo la 'disappartenenza' (nonostante l'*atto patico* faccia avvenire la *forma rappresentazionale*) della rappresentazione semplice dall'espressione del pathos, la riduce a *semplice ausilio*, a *strumento di sgravio*, del cui *uso* la *Vita insofferente* *abusa* senza tuttavia riconoscere alla *semplice rappresentazione* il diritto ad *esistere in relativa autonomia dalla soffocante morsa del vitale*.

Perché tutto questo moto a *denegare*?

Forse la risposta è *semplice* come lo è la *rappresentazione semplice!*

Perché, alla fin fine, inventarsi *una rappresentazione semplice* per *segnalare l'impetuoso moto della Vita* non vuol dire altro che l'ammissione della inevitabile costruzione, *entro l'oscura pianura della Vita*, di una *umbratile dimora...* per sostenere, con il *gioco della*

*luce e dell'ombra, il 'peso' di una notte senza fine o di un giorno interminabile!*

Perché la *rappresentazione semplice* non è altro – nonostante le *ritirate* di Henry – che il darsi di una *frangia di appariscenza*, un'*ammiccante e conviviale* 'presenza' che si fa *intra-vedere* tra l'essenza e l'*apparenza*, tra il *brillio delle forme* e la *segnaletica del dire*, l'affacciarsi *improvviso* della vita entro *uno spicchio* di visibilità non accecante, *segnato-disegnato*, questo spicchio non accecante che è anche *uno spiraglio di luce e aria*, con la *forza notturna della paticità* da un lato e il *sottile e raffinato disegno della presentazione offerente*, dall'altro.

La si potrebbe, allora, chiamare *questa apparizione-semplice che transita dal fondo della vita verso la superficie del mondo*, in questo *transitare* raccogliendo-congiungendo-rap-presentando in *unità minima*: il *grafo* di cui parla Henry, *le facce della vita e della rappresentazione*, una *trans-(ap)-parenza*, per dire la sua collocazione *di soglia* tra un *ap-parire-fuori (nel mondo)* e un *apparire-dentro (nella vita)*, o anche, una *transpirante ap-parenza* per significare il suo 'ruolo' di *medio dis-tanziante* che lascia, *a tratti*, venir-fuori, senza sradicarla dal suo fondo, la vita dal suo 'essere compressa-in-sé', consentendole di respirare!

In questa funzione: *essere un'appariscenza che fa da transito verso un 'fuori' minimo dove la vita traspira*, la *rappresentazione semplice*, come *segno espressivo del tenue ma incancellabile tratto della duplicità strutturale del nostro essere mortale*, diventa, e per questo essa va mantenuta nel suo *statuto* relativamente autonoma dalla 'piena dirompente' della vita e nella sua 'funzione' *compositiva della textura rerum*, il *marginale necessario da erigere ritmicamente* rispetto

alle derive dell'assoluta notte dell'interiorità e dell'assoluto giorno dell'esteriorità.

Come *trans-ap-parenza* che *rac-coglie l'affacciarsi e il ritrarsi assieme della vita insofferente* per modularne l'improvviso nel verso dell'*improvvisazione*, la rappresentazione semplice non significa altro che il *gioco tensionale*, pulsante più che pulsionale, come il moto di sistole e diastole del cuore, che impedisce, *nel suo ritmo mortale e nel suo figurale tremolio*, a un'individualità tutta vincolata alla propria soggettività noumenica e a un'individualità tutta ridotta a mortificante 'funzione burocratica' da parte di un mondo che non vuole saperne di 'strane presenze singolari', di *aprirsi-dischiudersi* uno *spicchio* e uno *spiraglio* dove le 'forze possenti' della vita e le 'potenze attenuanti' della rappresentazione, deponendo il loro assoluto e antinomico instare e disponendosi a un loro relativo-relazionale ec-stare, fanno *intravedere* al mortale che sempre siamo l'abitabilità del suo 'luogo' di mortale, componendo, per questo *corpo mortale* che anzitutto noi siamo, uno *scenario* dove il *ritmo* sostenuto e sostenibile di vita e rappresentazione, scandendosi tra l'*incanto vitale* e il *discanto rappresentazionale*, mantiene nella giusta *misura* il *dramma (del) mortale* restituendogli, attraverso le sue *battute* e i suoi *respiri*, la possibilità di *modularlo* nell'immanenza temporale del proprio statuto di mortale *come un canto!*



## INDICE

Premessa [ <i>l.v.d.</i> - <i>f.c.p.</i> ]	5
<i>Leonardo V. Distaso</i> Nome e apparenza nella <i>mimesis</i> del giovane Benjamin Una ricostruzione	9
<i>Felice Ciro Papparo</i> Transitabilità e trans(ap)parenza del pathos Sulla nozione di “rappresentazione semplice” nella filosofia di Michel Henry	41

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di aprile 2015

## parva philosophica

1. ILARIO BERTOLETTI, *Metafisica del redattore. Elementi di editoria*, 2005, 2013<sup>2</sup>, pp. 64.
2. FELIX DUQUE, *Terrore oltre il postmoderno*. A cura di Lucio Sessa, 2006, pp. 98.
3. LORENZO CALABI, *Il caso che disturba. Spunti e appunti sul naturalismo darwiniano*, 2006, pp. 104.
4. GÜNTER FIGAL, *Introduzione a Martin Heidegger*. A cura di Annamaria Lossi, 2006, pp. 216.
5. SØREN KIERKEGAARD, *Sulla mia attività di scrittore*. A cura di Andrea Scaramuccia, 2006, pp. 68.
6. GÜNTER FIGAL, *Il mostruoso e l'amore. Saggi su Platone*. A cura di Annamaria Lossi, 2006, pp. 158.
7. ADRIANO FABRIS, *Senso e indifferenza. Un clusterbook di filosofia*, 2007, pp. 144.
8. PAOLO CRISTOFOLINI, *L'uomo libero. L'eresia spinozista alle radici dell'Europa moderna*, 2007, pp. 112.
9. FLAVIA MONCERI, *Pensiero e presente. Sei concetti della filosofia*, 2007, pp. 148.
10. G.W.F. HEGEL (?), F.W.J. SCHELLING (?), F. HÖLDERLIN (?), *Il più antico programma di sistema dell'idealismo tedesco*. Introduzione, traduzione e commento di Leonardo Amoroso, 2007, 2009<sup>2</sup>, pp. 68.
11. SALVATORE NATOLI, *La mia filosofia. Forme del mondo e saggezza del vivere*. A cura di Francesca Nodari, 2007, 2008<sup>2</sup>, pp. 140.
12. SHAFTESBURY, *Lettera sul disegno*. A cura di Francesco Pastorelli, 2007, pp. 42.
13. ILARIO BERTOLETTI, *Massimo Cacciari. Filosofia come a-teismo*, 2008, pp. 100.
14. ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, IMMANUEL KANT, *Il battesimo dell'estetica*. A cura di Leonardo Amoroso, 2008, pp. 60.

15. GIUSEPPE D'ACUNTO, *L'etica della parola. La riflessione sul linguaggio di Paul Ricoeur*, 2009, pp. 152.
16. CLAUDIO CESA, *Individuazione e libertà nel "Sistema dell'idealismo trascendentale" di Schelling*, 2009, pp. 142.
17. LEONARDO AMOROSO, *Per un'estetica della Bibbia*, 2008, pp. 104.
18. LORENZO CALABI, *La filosofia della storia come problema. Karl Löwith tra Heidegger e Rosenzweig*, 2008, pp. 104.
19. G.W.F. HEGEL, *L'Arte nell'Enciclopedia*. A cura di Alberto L. Siani, 2009, pp. 96.
20. LUCIA PIZZO RUSSO, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, 2009, 2010<sup>2</sup>, pp. 118.
21. GIAMBATTISTA VICO, *Idea della Scienza Nuova*. A cura di Leonardo Amoroso, 2009, pp. 96.
22. JEAN-CLAUDE GUÉDON, *Open Access. Contro gli oligopoli nel sapere*. A cura di Francesca Di Donato, 2009, pp. 114.
23. GIANNI VATTIMO, *Introduzione all'estetica*. A cura di Leonardo Amoroso, 2010, pp. 88.
24. GABRIELE TOMASI, *Un bicchiere con Hume e Kant. Divertissement estetico-metafisico*, 2010, pp. 162.
25. FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Se il poeta è anzitutto padrone dello spirito...* A cura di Mariagrazia Portera, 2010, pp. 104.
26. JOHN L. SCHELLENBERG, *Lo scetticismo come inizio della religione*. A cura di Adriano Fabris, 2010, pp. 80.
27. DOMENICO FELICE (a cura di), *Montesquieu. Breviario del cittadino e dell'uomo di Stato*, 2011, pp. 100.
28. THOMAS HOBBS, *Logica*. A cura di Marco Sgarbi, 2011, pp. 150.
29. LEONARDO MESSINESE, *Metafisica*, 2012, pp. 164.
30. RAIMONDO CUBEDDU, *La Chiesa e i Liberalismi*, 2012, pp. 142.

31. FRIEDRICH SCHILLER, *Lezioni di filosofia della storia*. Introduzione, traduzione e cura di Lorenzo Calabi, 2012, pp. 142.
32. LEON BATTISTA ALBERTI, *Prologo al De re aedificatoria*, a cura di Elisabetta Di Stefano, 2012, pp. 78.
33. DANIEL C. DENNET, ALVIN PLANTINGA, *Scienza e Religione. Sono compatibili?*, 2012, pp. 106.
34. PATXI LANCEROS, *Fuori legge. Potere, giustizia ed eccesso*, a cura di Stefania Marinoni, 2012, pp. 146.
35. EMMANUEL LEVINAS, BERNHARD CASPER, *In ostaggio per l'Altro*, a cura di Adriano Fabris, 2012, pp. 64.
36. MARIO RICCIARDI, *L'isola che non c'è. Un saggio sulla necessità della promessa*, 2012, pp. 124.
37. FRIEDRICH WILHELM JOSEPH SCHELLING, *Professione di fede epicurea di Heinz Widerporst*, a cura di Leonardo Amoroso, 2013, pp. 56.
38. PETER TRAWNY, JESUS ADRIAN ESCUDERO, ALFREDO ROCHA DE LA TORRE, ADRIANO FABRIS, *Metafisica e antisemitismo. I Quaderni neri di Heidegger tra filosofia e politica*, a cura di Adriano Fabris, 2014, pp. 130.
39. G.W.F. HEGEL, *Chi pensa astrattamente?*, a cura di Francesco Valagussa, 2014, pp. 88.
40. LEONARDO V. DISTASO, FELICE CIRO PAPPARO, *Textura rerum. Parvenza apparenza appariscenza*, 2015, pp. 86.

