

ARS INVENIENDI

3

*Collana diretta da*  
Fabrizio Lomonaco

ΑΠ  
640

*Direttore*

**Fabrizio Lomonaco**

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

*Comitato scientifico*

**Louis BEGIONI**

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

**Giuseppe CACCIATORE**

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

**Domenico CONTE**

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

**Antonello GIUGLIANO**

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

**Matthias KAUFMANN**

Martin Luther Universität Halle Wittenberg

**Edoardo MASSIMILLA**

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

**Rocco PITITTO**

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

**José Manuel SEVILLA FERNÁNDEZ**

Universidad de Sevilla

## ARS INVENIENDI

Questa collana del Dipartimento di Filosofia “Antonio Aliotta” dell’Ateneo Fridericiano nasce come “porta” aperta al dialogo interculturale con studiosi vicini e lontani dalla grande tradizione napoletana e italiana. Lo scopo è di offrire un nuovo luogo di confronto senza pregiudizi ma con una sola prerogativa, quella della serietà scientifica degli studi praticati e proposti sui più aggiornati itinerari della filosofia e della storiografia, della filologia e della letteratura nell’età della globalizzazione e in un’università che cambia.

Il volume è pubblicato con un contributo del Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II".

Le immagini che intervallano i saggi sono di Assunta Carotenuto.

**Carattere e stile**  
a cura di Vincenzo Cuomo



Copyright © MMXI  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4203-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2011

## Indice

- xx *Prefazione*
- xx Carattere e stile nella storiografia filosofica del primo Novecento. Ernst Cassirer interprete dell'Illuminismo  
di *Fabrizio Lomonaco*
- xx E più sono io — meno io lo posso. Etica e stile etico in Paul Valéry  
di *Felice Ciro Papparo*
- xx *You are what the work ultimately is about...* Esperienza estetica, stile e stile di vita  
di *Filippo Fimiani*
- xx Questioni di stile e questioni di carattere tra Benjamin e Brecht  
di *Fabio Tolledi*
- xx Il carattere fascista. Le tesi di Adorno  
di *Vincenzo Cuomo*
- xx Stile veloce  
di *Fabrizio Scrivano*
- xx *Notizie sugli autori*



## Prefazione

Le nozioni di “carattere” e di “stile” percorrono, come un fiume carsico, la cultura filosofica del Novecento, secondo un’opposizione concettuale che vede nel primo termine (il carattere) qualcosa di *dato*, di *stabilito* e nel secondo (lo stile) qualcosa di *costruito* e, al limite, di *scelto*. Se il “carattere” appare contrassegnare il comportamento *immediato* e *abituale* di un individuo, prodotto di una complicata se non indecidibile convergenza di “condizioni bio-genetiche” e “condizioni culturali”, lo “stile” sembra essere il territorio della libera *costruzione* della soggettività. Nel nesso problematico *carattere-stile* il Novecento filosofico ha ripreso e modificato la tematica del nesso *natura-spirito*, così come si era presentata nella filosofia ottocentesca (che a sua volta riprendeva temi che la filosofia moderna aveva svolto in vari ambiti, da quello morale a quello estetico). Tuttavia, al di là delle analisi specifiche che è possibile condurre all’interno di questo nesso problematico, un dato culturale acquisito sembrerebbe oggi quello della scomparsa progressiva della teorizzazione del concetto di *stile* sia all’interno delle interpretazioni radicali della nostra contemporaneità post-novecentesca, sia all’interno della cultura *mediale* di massa. Infatti, da un lato la nozione di stile è stata sottoposta ad analisi critiche radicali, che ne hanno mostrato l’interna struttura “finzionale”, dall’altro essa sembra aver subito, all’interno della cultura di massa, la sua definitiva trasformazione dapprima nell’ambito della *moda* (alta o bassa che sia), poi nell’ambito più vasto del *cool*. La sua scomparsa “teorica” sembra corrispondere a quella “effettiva”.

La nostra appare, quindi, come un'epoca povera di *stile* e poverissima di *carattere*. Ciò che recentemente è stato teorizzato come *liquidità* dell'esistenza (Bauman<sup>1</sup>) o anche come processi di *de-soggettivazione* non sono che l'altra faccia del declino del *carattere*, inteso come prodotto del processo lento e faticoso di *formazione* dell'individuo, così come la modernità europea aveva ancora conosciuto. Già nel 1941, in un abbozzo di studio sul "nuovo tipo umano" che si stava diffondendo nella società americana ed europea, Adorno sosteneva che «l'individuo sembra ormai condannato a potersi mantenere in vita soltanto a patto di abdicare alla sua individualità, di cancellare i confini con l'ambiente, di rinunciare a una parte consistente della propria autonomia e indipendenza. *In ampi strati della popolazione non esiste più alcun "io" in senso tradizionale*» e aggiungeva: «dal momento che l'intera cultura tradizionale nella quale l'educatore vuole integrare gli uomini presuppone l'io e si appella ad esso, la possibilità dell'educazione culturale diviene per ciò stesso estremamente problematica in partenza»<sup>2</sup>. Insomma, Adorno segnala, come problema fondamentale della antropologia del nuovo tipo umano, la decadenza dell'*io* e, quindi, delle possibilità stesse dell'educazione del *carattere* e della emergenza della "singolarità" dello *stile*. Ed è interessante l'elenco dei tratti caratteristici di tale fenomeno che Adorno enumera (e che qui sintetizzo): 1) la «contrazione della fantasia soggettiva»<sup>3</sup>; 2) la «tecnicizzazione [...] degli oggetti d'uso»<sup>4</sup> e la conseguente tecnologizzazione degli ambienti di vita; 3) la «nuova struttura del processo lavorativo» che «non tollera più l'*esercizio* e l'*esperienza*»<sup>5</sup> — tema questo che, come è noto, egli riprende da Benjamin; 4) la «disgregazione dell'autorità familiare», che fa sì che «la

1. Vedi l'ormai classico Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari 2003. Di Bauman cfr. anche il volume *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, trad. it. di O. Pesce, Laterza, Roma-Bari, 1999.

2. TH. W. ADORNO, *La crisi dell'individuo*, trad. it. a cura di I. Testa, Diabasis, Reggio Emilia 2010, p. 57.

3. *Ibidem*, p. 58.

4. *Ivi*.

5. *Ibidem*, p. 59.

società [...] si [impadronisca] direttamente dell'individuo stesso»<sup>6</sup>; 5) «il deperire della riserva lessicale e della capacità di espressione verbale», che sono segni di «mutamenti del corpo linguistico [che] interessano in massima parte il *monologue intérieur*»<sup>7</sup>; 6) «la quantificazione tecnologica del corpo»<sup>8</sup> che si ha con lo sport nel quale «concetti come *fitness* o *training* [...] rivestono un ruolo sempre più grande»<sup>9</sup>.

Tale nuova forma di (de)soggettività è quella che, nelle analisi dei francofortesi, contribuisce (accanto ad altri fattori) a spiegare due fenomeni a loro contemporanei, per quanto da altri punti di vista distanti, come la *fascinazione totalitaria* delle masse nell'Europa degli anni Venti–Quaranta e la *fascinazione consumistica* delle masse nordamericane dello stesso scorcio di anni. Una stessa “connessione sociale d'accecamiento” (*Verbledungszusammenhang*) accomunerebbe, pur nella evidente diversità, la società *consumistica* americana e quella *fascista*. La ragione di ciò riposa proprio in quell'*indebolimento* dell'individuo che, per la verità, era stato segnalato molto per tempo nelle analisi delle società *democratiche* moderne<sup>10</sup>.

Della critica francofortese, di sicuro viziata da un malcelato aristocraticismo, credo che debba essere conservato almeno il livello

6. Ivi.

7. *Ibidem*, p. 60. Questa indicazione di Adorno è di estremo interesse per comprendere i rapporti tra ricchezza del lessico e *interiorità*.

8. Ivi.

9. Ivi.

10. Cfr., ad esempio, il classico A. DE TOQUEVILLE, *La democrazia in America*, trad. it. a cura di G. Candeloro, 2 voll., Fabbri editori, Milano 2004, in particolare il *Libro terzo*. «Quando ognuno cerca continuamente di cambiare posizione e un'immensa concorrenza è aperta a tutti e le ricchezze si accumulano e si dissipano in pochi istanti in mezzo al tumulto della democrazia — scrive de Toqueville alla fine degli anni Trenta dell'Ottocento —, l'idea della fortuna rapida e facile, dei grandi beni facilmente acquistati e perduti, il rischio sotto tutti i suoi aspetti si presenta allo spirito umano, l'instabilità dello stato sociale favorisce l'instabilità dei desideri. In mezzo alle perpetue fluttuazioni della sorte, il presente ingrandisce e nasconde l'avvenire, mentre gli uomini vogliono pensare solo al domani» (*Op. cit.*, vol. II, p. 537). Sulla analisi di Toqueville della “debolezza” degli individui in “democrazia” cfr. il saggio di C. COLANGELO, *Debolezza e libertà*, in *Sciogliere legare. Sacrificio, democrazia, sovranità*, “Chaosmos 2003”, Filema, Napoli 2003, pp. 7–26.

per così dire “descrittivo” e fenomenografico, tenendo al contempo presente il fatto che la storia delle istituzioni “etiche” volte esplicitamente alla formazione del “carattere” e all’educazione dell’individuo, a partire dall’antichità fino alle soglie della modernità, è stata fundamentalmente “scritta” dalle *élite* sociali e culturali. Pertanto, le analisi sociologiche delle società pre-novecentesche corrono sempre il rischio di essere esclusivamente analisi del comportamento di ristrette *élite* sociali.

Tenuto presente ciò, non credo che possa essere messa in dubbio la tesi che le strutture sociali, economiche, politiche del passato siano state caratterizzate da una relativa *stabilità* e da tempi lunghi di trasformazione, specie se compresi a partire dalla *fluidità* e dalla *velocità* delle trasformazioni che si sono imposte come caratteristiche prima della modernità, poi, in particolare, della nostra contemporaneità tele-globalizzata. Come non pensare, allora, che le condizioni stesse della formazione delle soggettività non siano profondamente cambiate, mettendo in discussione proprio la possibilità che si diano “caratteri” e che si formino, con l’esperienza e l’esercizio, individui capaci di padroneggiare le passioni e capaci, quindi, di comportamenti *virtuosi*, nel senso in cui la virtù era intesa nell’antichità, cioè come particolare *disposizione* del carattere dovuta al continuo esercizio?

Se questa domanda non è che “retorica”, allora appare con tutta la sua provocatorietà la recente proposta teorica di Peter Sloterdijk contenuta nel suo *Devi cambiare la tua vita*<sup>11</sup>. Con questa proposta bisogna confrontarsi, sia per comprenderne i motivi teorico-culturali di fondo, sia per evidenziarne i limiti e la consonanza con le nuove “forme di vita” che si stanno affermando oggi.

Sloterdijk rivaluta prepotentemente la nozione di *abitudine* e di *esercizio* come produttori di “caratteri umani”. Secondo la sua ampia ricostruzione — che tiene conto delle sue oramai quasi ventennali ricerche sulle “antropotecniche”<sup>12</sup> — l’intera storia umana è stata

11. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita. Sull’antropotecnica*, trad. it. a cura di P. Peticari, Raffaello Cortina Editore, 2010.

12. Cfr. P. SLOTERDIJK, *Sfere I. Bolle*, trad. it. a cura di G. Bonaiuti, con un saggio introduttivo di B. Accarino; ID., *Sfere II. Globen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999;

resa possibile da tecniche di addestramento produttive di *abitudini*, vale a dire di *habitus* comportamentali che hanno definito, di volta in volta, quelle *virtù*, vale a dire quelle “competenze morali”, quelle *capacità* che diventano per l’uomo una “seconda natura”. Le tecniche di “addestramento” sono state da sempre produttive di *caratteri* “umani” a partire dai quali è sempre stato possibile spingersi oltre, esercitando nuove abitudini, in opposizione a quelle già date e già diffuse nella società. Gli uomini, per Sloterdijk, innanzitutto «non abitano territori, ma abitudini»<sup>13</sup>. In secondo luogo, essi, o almeno gruppi di essi, non possono, una volta scoperte le abitudini che definiscono il loro carattere, non «prenderne le distanze»<sup>14</sup>. Non c’è carattere “umano” che non sia stato e che non sia il prodotto di *esercizi*, così come non c’è umanità nell’uomo che non si affermi, e si *oltrepassi*, nell’esercizio “crudel”, direi *stilistico*, della “liberazione” dalle abitudini acquisite. Tuttavia, lo *stile*, anche il più eroico e singolare, non può essere praticato se non attraverso una *ri-esercitazione* delle abitudini che ci posseggono, attraverso, cioè, una nuova pratica “ascetica” (da *áskēsis*, esercizio) che opponga l’asceta a tutti gli altri e, nello stesso tempo, nella sua stessa soggettività, opponga lo *stile* al *carattere*.

Essere uomo significa esistere in uno spazio d’azione ricurvo — scrive il filosofo tedesco — nel quale le azioni si ripercuotono sull’attore, i lavori sul lavoratore, le comunicazioni su chi comunica, i pensieri su chi li pensa e i sentimenti su chi li prova. Io affermo che tutte queste tipologie di ripercussione hanno un carattere ascetico, vale a dire basato sull’esercizio, sebbene esse, come è stato detto, vadano attribuite per la maggior parte alle pratiche ascetiche non dichiarate e inosservate, ovvero alle abitudini nascoste di allenamento. Sono solamente gli individui esplicitamente praticanti a rendere visibile il cerchio ascetico dell’esistenza. Sono loro a creare quelle situazioni autoreferenziali, che obbligano il singolo a contri-

Id., *Sphären III. Schäume, Plurale Sphärologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004. Oltre al saggio introduttivo di B. Accarino a *Sfère I*, cit., cfr. sul pensiero di Sloterdijk nel suo complesso l’utile e chiaro volume di A. Lucci, *Il limite delle sfere. Saggio su Peter Sloterdijk*, Bulzoni Editore, Roma 2011.

13. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, cit., p. 500.

14. *Ibidem*, p. 235.

buire alla propria soggettivazione. Nelle questioni antropologiche, ai nostri occhi, costoro hanno autorità, non importa se sono contadini, operai, guerrieri, scribi, yogi, atleti, retori, circensi, rapsodi, eruditi, strumentisti virtuosi o modelli<sup>15</sup>.

La proposta teorica di Sloterdijk, per quanto apparentemente rivolta a recuperare, dalla tradizione etica antica, la nozione di *virtù* come “disposizione” del *carattere* prodotta dall’esercizio<sup>16</sup>, è da in-

15. *Ibidem*, p. 136.

16. Questa nozione percorre tutta la filosofia antica e, in parte, quella medievale di ispirazione aristotelica. Sulla tradizione antica e tardo antica dell’esercizio spirituale il rimando d’obbligo è al classico studio di PIERRE HADOT, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, nuova edizione ampliata, trad. it. di A. Taglia, a cura e con una prefazione di A. I. Davidson, Einaudi, Torino 2005. Di Hadot cfr. anche *La filosofia come modo di vivere*, conversazioni con J. Carlier e A. I. Davidson, trad. it. di A. Peduzzi e L. Cremonesi, Einaudi, Torino 2008. Sulla questione del carattere come prodotto della “cura di sé”, vedi M. FOUCAULT, *La cura di sé. Storia della sessualità* 3, trad. it. L. Guarino, Feltrinelli, Milano 2009. Di Foucault, tuttavia, di veda soprattutto *L’ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981–1982)*, trad. it. di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2004. Sulla teoria classica della *hexis*, *habitus* per i latini, Sloterdijk scrive: «Per Aristotele e Tommaso D’Aquino si trattava [...] di spiegare la possibilità della “bravura in noi”, se non addirittura del “bene in noi”. Essi intendono l’abitudine, nella misura in cui è una buona abitudine, come una predisposizione assimilata, che inclina chi agisce ad azioni virtuose, e viceversa, nel caso di cattive abitudini, ad azioni malvagie, benché queste ultime non siano al centro delle loro indagini. Per i classici della filosofia pratica, la *hexis* ovvero l’*habitus* possiedono sempre un servizio di pronto intervento, tenuto a scattare ogni volta che si presenti l’occasione, al fine di compiere ciò che è bene e prezioso in sé, come se si trattasse della cosa più semplice del mondo» (P. Sloterdijk, *Op. cit.*, p. 225). Ancora a metà dell’Ottocento un autore che riprende questa riflessione classica sull’*abitudine* è FELIX RAVAISSON con il suo breve ma intenso e fortunato saggio *De l’habitude*, apparso per la prima volta nel 1838 (ID., *L’abitudine*, trad. it. a cura di S. Capodivacca, Ananke, Torino 2009). «Nell’attività dell’anima come nel movimento, — egli scrive — a poco a poco l’abitudine trasforma le volontà dell’azione in un’inclinazione involontaria: i *costumi*, la *moralità*, si formano in questo modo. La virtù è dapprima uno sforzo, una fatica, e solo attraverso la pratica essa diviene un’attrazione e un piacere, un desiderio che si dimentica o che si ignora, e poco alla volta essa si avvicina alla santità dell’innocenza. In ciò è racchiuso l’intero segreto dell’educazione, la sua arte consiste nell’attrarre al bene attraverso l’azione e nel fissare ad esso l’inclinazione: così si forma una *seconda natura*» (*Ibidem*, p. 72). Nel Novecento l’autore che più degli altri (prima di Sloterdijk) si è interessato al tema dell’*habitus* è stato PIERRE BOURDIEU (ID., *Raison pratiques. Sur la théorie del l’action*, Seuil, Paris 1994). Sui limiti delle analisi di Bourdieu cfr. quanto scrive Sloterdijk in *Op. cit.*, pp. 220–229.

terpretare come rivolta alla nostra contemporaneità. Essa, infatti, consapevolmente trasforma quell'antica nozione in un'etica *acrobatica* che, in una prospettiva trans-culturale e sociologicamente neutra, da un lato sottrae la nozione di "merito", di "onore" e di "gloria" al legame *de facto* con le élite sociali e politiche, dall'altro, anche attraverso l'identificazione tra il concetto di "addestramento" e quello di "educazione", elimina ogni subalternità di principio della "cultura di massa" alla cultura "alta" e "letteraria". Esempi e modelli di una simile etica *acrobatica* non sono solo filosofi e artisti ma anche acrobati circensi, star del rock o modelli della *haute couture*.

L'*habitus*, la *hexis* greca, il complesso delle abitudini che formano il "carattere" dell'individuo sono, in fondo, delle "possessioni"<sup>17</sup> dovute all'assimilazione di meccanismi di reazione. Presa consapevolezza di tali possessioni, di tali meccanismi inconsci, il soggetto può liberarsene solo acquisendo altre abitudini attraverso altri esercizi. Questo è il motivo per cui Félix Ravaisson definiva l'abitudine come «spontaneità passiva e attiva nello stesso tempo»<sup>18</sup>. Secondo Sloterdijk, le analisi classiche dell'abitudine restano attuali, in quanto, «*mutatis mutandis* [sono] facilmente traducibili nel linguaggio dell'odierna psicologia dell'allenamento, della neuro cibernetica e della pragmatica»<sup>19</sup>.

La versione autentica della dottrina dell'*habitus* — egli sostiene — descrive l'uomo in modo molto discreto come un acrobata della *virtus*, ma si potrebbe anche dire: come portatore di una competenza morale, che diventa rendimento sociale e artistico<sup>20</sup>.

[...] Cambiare la propria vita significa quindi costituire, attivandosi interiormente, un soggetto dedito all'esercizio, che sappia diventare superiore alle passioni, all'*habitus* e alle idee che influenzano la sua vita. Soggetto diventa perciò chi si dedica a un programma per eliminare da se stesso la passività e passa dal mero essere-formato al versante del darsi forma [...].

17. P. SLOTERDIJK, *Op. cit.*, p. 208.

18. F. RAVAISSON, *L'abitudine*, cit., p. 60.

19. P. SLOTERDIJK, *Op. cit.*, p. 226.

20. *Ibidem*, p. 227.

La conversione originaria si compie come gesto duplice: uscita dalla modalità passiva di esistenza ed entrata nella modalità attiva<sup>21</sup>.

L'etica *acrobatica* proposta da Sloterdijk rivaluta quelle che potremmo chiamare “le passioni dell'io” o, con riferimento a Platone<sup>22</sup>, le passioni dell'anima *irascibile*, *timica*, contro la supervalutazione dell'anima *concupiscibile* ed *erotica* di cui la psicoanalisi freudiana si sarebbe resa colpevole, perpetrando, al contempo, all'interno della cultura secolarizzata del Novecento, la mortificazione dell'*io*, eredità del cristianesimo. Questa è la parte più convincente del suo libro — che in effetti sviluppa in un altro senso ciò che aveva sostenuto nel libro *Ira e tempo*<sup>23</sup>. Rivalutare la passioni *timiche* dell'io, che sono anche quelle che possono essere educate e trasformate in *virtù*, da un lato significa opporre ad una secolare mortificazione (prima cristiana, poi freudiana) dell'*egoismo* una sua giusta e virtuosa riabilitazione, ma significa anche ritenere che in tal modo possa essere posto un argine “psichico” alla legge neo-capitalistica del *godimento* compulsivo delle merci. Non è un caso che le oltre cinquecento pagine del libro di Sloterdijk non sfiorino neanche la questione del godimento delle merci, come se questa dimensione psico-economica non avesse che una funzione marginale nella produzione delle nuove forme di vita de-soggettivate e in preda alle “passioni orizzontali”. Le analisi di Sloterdijk sono fortemente manchevoli su questo piano. Eppure le sue argomentazioni sono comunque inaggirabili (e molto interessanti) per un'altra ragione. Contrapponendo, con grande forza persuasiva, le passioni *timiche* e *verticali* a quelle *concupiscibili* e *orizzontali*, egli ritiene di poter «radicalizzare l'affermazione di Nietzsche [che aveva definito la Terra come *stella ascetica*] e parlare del pianeta Terra come della *stella acrobatica*»<sup>24</sup>, ma, per quanto prima detto, lo fa attraverso una identificazione totale e netta tra “adde-

21. *Ibidem*, p. 239.

22. PLATONE, *Repubblica*, libro IV, 439d–441b.

23. P. SLOTERDIJK, *Ira e tempo*, trad. it. di F. Pelloni, a cura di G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2007.

24. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, cit., p. 240.

stramento” ed “educazione”. Ogni educazione è una “conversione”, ma ogni conversione, anche le più “alte” e “spirituali”, come quelle religiose, non sono altro che un “cambio di allenatore”<sup>25</sup>. Ciò è vero solo perché «nell’atletismo risiede [...] l’originario campo d’esercizio della spontaneità vincolata»<sup>26</sup>.

I teologi che vogliono comprendere il mistero della contraddizione tra libertà umana e onnipotenza divina, insegnando che noi dobbiamo volere liberamente ciò che Dio vuole che noi vogliamo, non sono consapevoli, di norma, che così facendo hanno ridotto Dio a una figura epigonale dell’allenatore atletico. La definizione di quest’ultimo è precisamente la seguente: egli vuole che l’atleta debba volere ciò che egli, l’allenatore, vuole per lui<sup>27</sup>.

Concependo l’educazione esclusivamente nei termini di un esercizio atletico *addestrativo* — facendo così diventare seria una famosa battuta che Platone fa recitare a Socrate nella sua *Apologia*<sup>28</sup> — Sloterdijk mi sembra così in perfetta consonanza con quella tendenza di fondo di buona parte della psichiatria contemporanea, così come della cosiddetta “medicina performativa”<sup>29</sup>, di tutta la “consulenza filosofica”<sup>30</sup> e, ovviamente, dello *sport* a tutti i livelli, secondo la quale ciò che bisogna perseguire è la *fitness* adattiva degli individui al loro “ambiente di vita” (che è cosa ben diversa dal “mondo”). Anche l’addestramento etico *acrobatico*, in fondo, ha come obiettivo l’equilibrio adattivo ottimale con gli ambienti di vita, poiché il *superamento dei limiti* cui l’acrobata e lo sportman puntano, non conduce che

25. Vedi l’intero capitolo nono del libro di Sloterdijk.

26. P. SLOTERDIJK, *Op. cit.*, p. 356.

27. Ivi.

28. Nella sua *Apologia di Socrate*, Platone fa fare a Socrate un ardito e ironico paragone tra l’addestrare i cavalli e l’educare gli uomini (PLATONE, *Apologia di Socrate*, 24a — 25c).

29. Vedi M. DE CAROLIS, *La vita nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, in particolare pp. 174 ss.

30. Cfr. G. B. ACHENBACH, *La consulenza filosofica. La filosofia come opportunità di vita*, trad. it. R. Soldani, Feltrinelli, Milano 2009. Per una spietata critica alla “consulenza filosofica” si veda A. DAL LAGO, *Il business del pensiero. La consulenza filosofica tra cura di sé e terapia degli altri*, manifesto libri, Roma 2007.

ad un nuovo adattamento possibile con l'ambiente di vita. Non c'è acrobata o campione sportivo che non abbia come scopo un nuovo *habitus* di vita, la creazione di *nuove abitudini* e nuovi *adattamenti*, per quanto "acrobatici".

A tale orizzonte atletico-culturale risultano, non a caso, estranee molte cose che la storia umana ha prodotto come cultura: dalla "tragedia greca" ai "tornei cavallereschi" dell'alto medioevo; dalle "corti d'amore" dei provenzali alla "tauromachia" iberica. Non a caso in queste espressioni culturali troviamo quel "guardare in faccia alla morte" che Hegel riteneva la caratteristica più alta dello *spirito*<sup>31</sup>. Invece, all'interno dell'orizzonte *atletico* proposto da Sloterdijk potremmo includere senza alcuna esitazione l'intera raccolta dei *guinnes dei primati* (dall'uomo con le unghie più lunghe del mondo, a quello che non si lava da più tempo, alla donna che ha messo a mondo più figli, fino allo yogi che riesce a sopravvivere più giorni sepolto in una teca sotto terra), e ciò dovrebbe almeno farci riflettere. Mi rendo conto che non siamo ancora in grado di sapere, per parafrasare Deleuze, che cosa un "corpo umano" sia in grado di fare; concordo con la tesi che non conosciamo ancora i "limiti" bio-psichici della nostra specie. Tuttavia, il fatto che in questo ambito non sia più possibile giustificare la distinzione tra un comportamento "eroico" o un'impresa culturalmente "alta" dal semplice primato derivante dall'esercizio di un organo (ad esempio i polmoni) *indipendentemente* dagli scopi che l'esercitante si è prefissi, ebbene questo fatto, attestato in maniera esplicita dal libro di Sloterdijk, ci deve far comprendere che siamo oramai al centro di un mutamento antropologico i cui contorni e i cui esiti sono ancora in buona parte avvolti nell'incertezza.

Inoltre, la giusta rivalutazione sostenuta da Sloterdijk delle passioni *timiche* contro la denigrazione dell'io di cui si sarebbe reso colpevole il freudismo novecentesco, tende ad eludere una questione fondamentale, messa in evidenza problematica proprio dalla psicoanalisi, e cioè la persistenza psichica di quel che potremmo definire

31. G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, trad. it. di E. De Negri, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1974, vol. I, p. 26.

*l'indominabile*, nei due aspetti, differenziati poi da Lacan, del *desiderio* e del *godimento*. Il primo è “indominabile” perché sempre dell’*altro* (nei molteplici sensi in cui deve essere concepita questa famosa tesi); il secondo impadroneggiabile perché, nello stesso tempo, “impossibile” e “distruttivo”. Nella prospettiva di Sloterdijk, invece, sembrerebbe che nell’uomo non ci sia “passività” che non possa e debba essere ri-esercitata, che non ci sia “carattere” che, essendo il prodotto di abitudini, non possa essere modificato *acrobaticamente*. La sua proposta sembrerebbe da tal punto di vista ingenua o semplicistica, ma non lo è, poiché, come dicevo, è l’espressione teorica di un mutamento antropologico in atto nelle “forme di vita”<sup>32</sup>. Egli sembra descrivere una situazione di profonda e forse irreversibile trasformazione delle soggettività, caratterizzata dalla progressiva marginalizzazione della struttura dell’inconscio studiata e descritta da Freud e dalla sua sostituzione con un inconscio che lo stesso Sloterdijk definisce *behavioristico* (la nostra vita quotidiana è segnata al 99 % di abitudini, egli scrive), cosa di cui anche i lacaniani più avvertiti e criticamente aperti non sembrano ancora essersi accorti. Le “forme di vita” “addestrabili” (in modalità sempre più “tecnologiche”, e questo crea un’ulteriore complicazione teorica) e “atletico-acrobatiche” che sembrano affermarsi nella nostra contemporaneità, non saranno per forza di cose “stupide” — poiché anche l’*habitus* della stupidità è per Sloterdijk un prodotto (inconsapevole) di esercizi<sup>33</sup> — ma

32. Sulle trasformazioni in atto delle “forme di vita”, cfr. *Dopo l’umano*, Annuario Kainos, n. 2, Punto Rosso edizioni, Milano 2007. Cfr. inoltre M. DE CAROLIS, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, Quodlibet, Macerata 2008. Cfr. anche F. DI STEFANO, *Il corpo senza qualità. Arcipelago queer*, Cronopio, Napoli 2010, e ovviamente l’ormai famoso testo di M. RECALCATI, *L’uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.

33. «[...] Non si può più assumere nemmeno la stupidità manifesta come semplice dato — scrive Sloterdijk — [in quanto] essa viene acquisita attraverso un lungo allenamento, consistente in operazioni con cui si evita di imparare. Soltanto dopo una serie, pervicacemente incrementata, di *knock out* dell’intelligenza, può stabilizzarsi un *habitus* di affidabile stupidità: e perfino quest’ultimo può essere smentito in ogni momento da una ricaduta nella non stupidità» (P. Sloterdijk, *Op cit.*, p. 502). Per un’analisi critica della “stupidità” svolta su basi differenti, cfr. E. DE CONCILII, *Pensami stupido! La filosofia come terapia dell’idiozia*, Mimesis, Milano 2008.

di sicuro saranno portatrici di forme di cultura umana caratterizzate dalla “forclusione” della morte. Saranno espressioni di una cultura che si eserciterà a “ignorare” la morte (oltre al desiderio), con tutte le conseguenze psico-sociali e individuali che ciò comporterà<sup>34</sup>e su cui poco ancora può essere oggi detto.

I saggi qui raccolti sono la rielaborazione degli interventi svolti in occasione della giornata di studio dal titolo “Carattere e stile” promossa dalla rivista *Kainos* e dall’*Istituto per gli Studi Filosofici* di Napoli il 15 dicembre 2010. La giornata di studio rientra in un ciclo annuale di seminari e convegni denominato “Le parole del Novecento”, il cui scopo è quello di ricostruire una sorta di lessico critico-filosofico dello scorso secolo, ma in una prospettiva interpretativa che tenga conto della nostra progressiva uscita dal Novecento, in qualsiasi modo la si voglia valutare<sup>35</sup>.

I contributi che seguono ricostruiscono e discutono la problematica del nesso carattere-stile rileggendo autori (Cassirer, Valéry,

34. Anche se sembra solo prendere le parti di chi si batte per il diritto a una “buona morte” (eu-tanasia), già solo uno dei titoli che Sloterdijk adopera per discutere di questo “esercizio supremo” — *Contro l’ineluttabilità della morte* — è indicativo della sua convinzione che la morte possa essere ridotta-ricondotta al “fare” individuale, alla “decisione” circa un suicidio dolce e “condiviso”. Oltre a ciò dà molto da pensare la sua analisi, per quanto molto sfaccettata e per niente reticente, del fenomeno *Scientology*, la religione “costruita” da Ron Hubbard — comunque definito da Sloterdijk uno dei “maggiori illuministi del XX secolo” — a partire dagli inizi degli anni Cinquanta negli USA. L’idea più geniale di Hubbard, che è anche l’idea che ha fatto la forza delle religioni di ogni tempo, secondo Sloterdijk, è che «ognuno può vincere, nessuno deve per forza morire» (*Op. cit.*, p. 131).

35. Il ciclo seminariale *Le parole del Novecento* ha avuto, fino ad ora, sei edizioni, le prime cinque dedicate ai seguenti temi: 1) *L’origine è la meta* (poi volume con lo stesso titolo pubblicato, a cura di V. Cuomo, nel 2006, da Morgana edizioni di Firenze); 2) *L’esperienza limite. L’esperienza del limite* (vedi il volume, con lo stesso titolo, a cura di V. Cuomo, per Aracne edizioni, Roma 2007); 3) *L’immagine in questione* (vedi volume, con lo stesso titolo, a cura di V. Cuomo, per Aracne edizioni, Roma 2008); 4) *La polivocità del male* (vedi volume, con lo stesso titolo, a cura di A. Meccariello, per Aracne edizioni, Roma 2009); 5) *Lavoro, merce, desiderio* (vedi volume, con lo stesso titolo, a cura di G. Brindisi e E. de Conciliis, per Mimesis edizioni, Milano 2010). Tutti i libri che raccolgono gli atti delle prime cinque edizioni contengono interventi grafici di artisti visivi contemporanei, scelti da *Codice EAN. Associazione per l’arte contemporanea* di Napoli.

Brecht, Benjamin, Adorno, Danto, Pirandello, Calvino) e/o declinando aspetti rilevanti della questione (la “diabolicità” e la “finzionalità” dello *stile*; il suo problematico esercizio nella odierna società neo-capitalistica; le difficoltà della sedimentazione del “carattere” (e dello stile) in una società dominata dalla velocità; l’utopia pedagogica del teatro novecentesco nella costruzione stilistica dei “caratteri”; l’analisi critica dell’*espressività* dell’opera d’arte).

V.C.



## Carattere e stile nella storiografia filosofica del primo Novecento: Ernst Cassirer interprete dell'Illuminismo di Fabrizio Lomonaco

In una prolusione tenuta a Göteborg nel 1935 il compito affidato alla filosofia da Ernst Cassirer tradisce il suo originalissimo *stile* storiografico, già attivo nella ricostruzione del pensiero illuministico (1932):

Lo storico, il filologo, il linguista, l'etnologo e lo studioso del mito e della storia religiosa hanno a che fare con le creazioni della cultura. Ma la filosofia [...] muovendo da queste creazioni, deve interrogarsi circa i poteri formatori, circa la natura delle funzioni ed energie spirituali che hanno prodotto e reso possibili tali configurazioni dello spirito umano<sup>1</sup>.

Il progetto di una storia dello «spirito moderno» coinvolge le tre note monografie pubblicate tra il 1927 e il 1932 su *Individuo e cosmo nel Rinascimento*, su *La scuola di Cambridge* e sulla *Filosofia dell'Illuminismo*. Nell'introduzione a quest'ultimo scritto Cassirer sottolinea il motivo rigorosamente unitario dell'«intenzione metodica», fondata sulla ricerca delle «forze operanti» dall'interno, su una «fenomenologia dello spirito filosofico», colto e approfondi-

1. E. CASSIRER, *The Concept of Philosophy as a Philosophical Problem*, in *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935-1945* (1979), tr. it. di G. Ferrara, a cura di D. Ph. Verene, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 65 (d'ora in poi si cita con la sigla SMC). Cf. R.M. FERRARI, *Ernst Cassirer e la "Bibliothek Warburg"*, in "Giornale critico della filosofia italiana", LXV (1986) I, p. 102 e M. MARTIRANO, *Ernst Cassirer e il problema dell'oggettività nelle scienze della cultura*, in *Lo storicismo e la sua storia. Temi, problemi, prospettive*, a cura di G. Cacciatore, G. Cantillo, G. Lissa, Guerini, Milano 1997, pp. 396-408.

to nel «suo *carattere* fondamentale» e nella «sua missione»<sup>2</sup>. A tal fine l'interprete non propone una trattazione storica dettagliata del pensiero illuministico in tutta la sua estensione. Suo proposito è di isolarne il «centro di gravità» in un divenire spirituale complesso, per procurare non una quantità di dottrine ma la dominante «forma nuova del pensiero» nell'unità della sua origine e del suo sviluppo. È un lavoro, dunque, di sintesi e non di analisi, di storia interna da valutare più che di storia empirica da documentare e spiegare. Se nella rinnovata indagine la premessa non è l'interesse dottrinario ma la forma dei temi e dei problemi indagati, non si può dare dell'illuminismo una storia monograficamente ricostruita autore per autore ma una «pura storia delle idee dell'epoca» che rifiuta ogni eclettismo nel mostrare un «ordine serrato» di temi dal punto di vista storico e teorico. La garanzia di novità in tutti i campi è data dall'uso di un metodo nuovo, manifestazione di una svolta teorica di prima grandezza. L'unità della filosofia illuministica non discende come nella 'metafisica' hegeliana dall'autosviluppo dell'Idea, ma da un postulato della ragione secondo una nota espressione di Goethe che trasforma in metodica da metafisica che era l'unità della storia<sup>3</sup>.

2. E. CASSIRER, *Die Philosophie der Aufklärung* (1932), tr. it. di E. Pocar, La Nuova Italia, Firenze 1973, rist. ivi 1977<sup>2</sup>, pp. 8, 9, 13 (d'ora in poi si cita con la sigla FDI). Per più estesa letteratura critica in questa e nelle note che seguono rimando a G. RAIÒ, *Introduzione a Cassirer*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 213-246.

3. FDI, pp. 7-8. Cfr. E. CASSIRER, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (1906), tr. it. di A. Pasquinelli, Einaudi, Torino 1952, rist. ivi 1978, vol. I, tomo I, pp. 33, 34. Su questo motivo si veda S. RICCI, *Garin lettore di Cassirer*, relazione letta al Convegno sul tema "Eugenio Garin. Dal Rinascimento all'Illuminismo" (Firenze, 6-8 marzo 2009), poi in "Giornale Critico della Filosofia Italiana", LXXXVIII (2009) II, p. 470. Questo tema della continuità tra le età della storia moderna è già presente nella voce cassireriana "Enlightenment" dell'*Encyclopaedia of the Social Sciences* del 1931 (tr. it. in E. CASSIRER, *Dall'Umanesimo all'Illuminismo*, saggi raccolti a cura di P. O. Kristeller, tr. it. di F. Federici, La Nuova Italia, Firenze 1995<sup>2</sup>, pp. 343-359), in un contesto assai meno articolato, teso a privilegiare quel campo di «fatti sociali e storici», a isolare temi ed autori tra diritto, politica e religione che tende a emarginare il nesso filosofia-scienza della natura, dominante la monografia del 1932. In proposito, a giudizio del Piovani, l'A. «soltanto in rari punti mostra l'unghia del leone, vogliamo dire la penna dell'autore di *Die Philosophie der Aufklärung*, pure degli stessi anni (1932), opera destinata a rimanere tra le massime

La filosofia dell'Illuminismo assume il paradigma metodico della fisica newtoniana, per esprimere la sua autentica *mentalità* e provocare con Diderot un vero e proprio «mutamento del modo di pensare». Come «secolo filosofico», secondo la definizione di D'Alembert, il Settecento è l'epoca del filosofare inteso come ampliamento delle conoscenze con riferimento al nuovo e comune centro di energia, di «forza formatrice uniforme» che è la ragione<sup>4</sup>. Questa conquista il ruolo determinante di modello metodico per la comprensione della specifica struttura delle scienze dello spirito. Rifiutando ogni imposizione, la *raison* non è più un insieme di idee innate originariamente possedute dall'uomo, perché, lontano dalle astratte costruzioni, risolve analiticamente i fatti, ricomponendoli in sintetica unità razionale. Il carattere specifico della filosofia illuministica non si identifica nell'*esprit de système* (comune alle teorie di Cartesio, Spinoza e Leibniz), perché ambisce a essere la *sistemazione* dell'esperienza, «l'ordine e la perfetta normalità di ciò che è effettivo»<sup>5</sup>.

La scelta di coniugare interesse sistematico e interesse storico nasce, in questo Cassirer, da riflessioni di metodo già presenti nell'*Erkenntnisproblem*, eppure mutate dall'uso critico che egli ne fa, avviando la sua ricostruzione con l'analisi della «natura e la conoscenza della natura». Gli sviluppi della lezione dei maestri marburghesi in direzione di una rinnovata integrazione tra *Naturwissenschaften* e *Geisteswissenschaften* maturavano certo nel segno di Dilthey e della sua eredità in una fase storica che aveva oltrepassato il problema del riconoscimento delle scienze dello spirito, per porre la questione delle scienze della natura nell'età della loro massima affermazione,

testimonianze della storiografia filosofica del nostro tempo» (P. PIOVANI, *Scandagli critici*, a cura di G. Di Costanzo e F. Lomonaco, presentazione di G. Galasso, Morano, Napoli 1986, p. 212).

4. *FDI*, pp. 33, 31, 20, 21

5. *Ibidem*, pp. 25, 10, 24. Questa trasformazione metodologica mi sembra importante anche ad indiretta smentita del giudizio di Guido De Ruggiero che accusava la storia cassireriana di essere priva di soggetto («soffocato da una folla di particolari estranei») e richiamava l'attenzione sui motivi che avrebbero dovuto collocare in primo piano la «mentalità propriamente illuministica» (G. DE RUGGIERO, Recensione a E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, cit., in "La Critica", 20 novembre 1933, VI, p. 456).

soprattutto nel campo della matematica e della fisica contro i pregiudizi antiscientifici della storiografia filosofica di matrice hegeliana.

Il sentimento scientifico nell'età dei Lumi si esprime con Diderot, la cui *Interpretation de la nature* contiene una svolta di metodo assai significativa: la caduta del primato della matematica (con la relativa messa in crisi delle classificazioni alla Linneo) che rischia di trasformarsi in metafisica e la progressiva affermazione dell'analisi concettuale nella moderna descrizione dei fenomeni naturali alla luce del nesso tra «effetti universali» e quelli «particolari», preparazione della «generale teoria dell'evoluzione». In tutto ciò Cassirer può ritrovare le premesse del discorso che giunge al Kant dell'*Antropologia* che si interroga sul «posto dell'uomo nella natura», in particolare al filosofo della *Critica del Giudizio*, citata con riferimento al tema (kantiano) dell'«archeologia della natura» quale orizzonte rinnovato, perché al tema dell'essere privilegia quello dell'individuazione in divenire<sup>6</sup>.

Il pensatore che conduce a Kant è Leibniz, deciso a non continuare Cartesio e il suo dualismo metafisico di *res cogitans* e *res extensa*, convinto che la vita non sia riducibile a pensiero (in quanto manifestazione di «forze formatrici») né alla fisica scolastica delle «forme sostanziali». Lo scopo è di integrare la spiegazione meccanica dell'universo fisico, puntando su un «universo [...] pluralistico» attraverso la *monade*, «vivo centro dinamico [...]: la sua attività consiste nel passare sempre a nuovi stati e nello svilupparli da se stessa». Al principio logico dell'identità analitica di Descartes e Spinoza si sostituisce quello di continuità «che significa unità nella pluralità, essere nel divenire, costanza nel mutamento». Qui sta il «carattere» della cultura settecentesca che non si rivolge più solo ai fatti nella loro singolarità, ma li comprende, indagando sulle diverse funzioni dei fenomeni nel loro insieme, dal punto di vista, cioè, della moderna «totalità [...] 'organica', non 'meccanica'», il cui «essere non consiste nella somma di parti, ma le precede e le rende possibili nella sua natura ed essenza»<sup>7</sup>.

6. *FDI*, pp. 99–102, 107–109, 111–112, 114–115, 117, 119, 120. Cf R.M. Ferrari, *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, cit., pp. 85–110.

7. *FDI*, pp. 120, 52, 53, 51, 55.

Lo stile di queste pagine e il loro ‘carattere’ teorico sono coerenti con le ricerche cassireriane degli anni Venti e Trenta del Novecento sulle *forme simboliche* nel dibattito sulla rivista “Theoria” degli anni 1936–1938 e in quello precedente sullo storicismo (*der Historismus und seine Probleme* di Troeltsch è del 1922) e sui temi dell’iconologia, sollecitati dalle relazioni con Aby Warburg negli anni della cattedra ad Amburgo (1919–1933) e della frequentazione della sua *Bibliothek* d’Istituto, la cui effigie, *Mnemosyne*, era stata l’ispiratrice di tutto il lavoro del suo fondatore in quanto «rammemorazione di forme viventi»<sup>8</sup>. Già il volume terzo della *Filosofia delle forme simboliche* (1927–1929) aveva proposto, per impulso di Dilthey, un dettagliato studio sul ruolo attivo dell’esperienza vissuta della percezione e delle «forme di espressione attive». Non solo, la formulazione del concetto di «pregnanza simbolica» è considerata una ripresa dell’espressione leibniziana *praegnans futuri* che mette in luce il carattere qualitativo del futuro, il suo essere nel presente dentro il divenire dell’uomo come sua costitutiva struttura temporale e alla luce dei nuovi interessi per i «fenomeni della vita»<sup>9</sup>. Essi, pur riducendo con Maupertuis lo «spiritualismo» leibniziano a «un vago e indistinto ilozoismo», segnano la fine di ogni filosofia dell’essere, alimentando i moderni predicati della rappresentazione e della volontà nelle «determinazioni ‘psichiche’ e ‘fisiche’ del concetto di materia»<sup>10</sup>.

8. Cfr. E. CASSIRER, *Critical Idealism as a Philosophy of Culture*, in SMC, p. 87. Sul tema dopo S. FERRETTI (*Il demone della memoria. Simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky, Marietti*, Casale Monferrato 1984) e M. MARTIRANO (*Scienze della cultura e storiografia filosofica*, in “Archivio di storia della cultura”, III, 1990, pp. 418, 419), si vedano le aggiornate indagini in K. MARK WOGAN–E. CASSIRER, *Disputa sul concetto di simbolo. La discussione sulla rivista “Theoria” (1936–1938)*, a cura di A. D’Atri, Unicopli, Milano 2001 e in *Philosophy and Iconology*, in “Cassirer Studies”, I (2008), spec. p. 59 e ss..

9. E. CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen* (1923), tr. it. di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze 1966 (d’ora in poi si cita con la sigla FFS), vol. III, t. 1, pp. 116, 123, 270–271. Cfr., dopo G. FORNI (*Studi di ermeneutica. Schleiermacher Dilthey Cassirer*, Ed. Clueb, Bologna 1985, pp. 128–131), il fondamentale studio di M. FERRARI, *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, cit., spec. pp. 186–189.

10. FDI, pp. 132, 131.

Prima della critica di Hume al valore universale del nesso causale e del passaggio dall'antica metafisica dell'anima alla sua storia naturale, cade, nella psicologia francese del Settecento, la distanza tra esperienza interna ed esterna, tra sensazione e riflessione che perde la sua tradizionale autonomia, giacché il suo uso non può prescindere dalla conoscenza delle cose fisiche e dal 'corpo'. Con la *Nuova teoria della visione* di Berkeley, la costruzione di un mondo ideale su semplici sensazioni ha avuto il merito, secondo Cassirer, di spostare il baricentro della conoscenza. Dalla prospettiva della sola *sensazione* (Condillac), ancora garantita dall'idea di spazio, si passa a quella del *giudizio*, a un aggregato di percezioni che hanno un nuovo contenuto, irriducibile alla sensazione, perché diventano «attività della rappresentazione»<sup>11</sup>. Il che consente di riconoscere e, insieme, di escludere la funzione critica della componente empiristica, negativamente valutata già nell'*Erkenntnisproblem* in sintonia con un atteggiamento di ostilità nei confronti della cultura anglosassone, condiviso dalla storiografia di derivazione romantica e da quella hegeliana in particolare.

Non limitato ai campi della gnoseologia e della psicologia, l'Illuminismo documenta il contributo che Leibniz e la sua eredità hanno assicurato a un «nuovo orientamento spirituale» con il moderno concetto di *armonia* e al potenziamento di «tutte le energie individuali». Il compito della psicologia e della teoria della conoscenza è di ricercare le forze formatrici dell'unità leibniziana, indicarle nella loro struttura specifica, già presupposta e compresa come un elemento della percezione. Nell'aver concepito quest'ultima come un informe aggregato di impressioni è il limite scoperto e risolto da Kant<sup>12</sup>. È indubbio che Cassirer interpreti l'illuminismo come preparazione esplicita e no all'avvento del pensatore di Königsberg e del suo *idealismo trascendentale* che alla classificazione ontologica degli oggetti sostituisce il significato dell'unità dell'atto intellettuale di unificazione formatrice del molteplice empirico. Con Leibniz l'unità

11. *Ibidem*, pp. 144, 145, 147, 148, 159-162.

12. *FFS*, vol. III, t. I, p. 12.

dell'oggetto è già relazione non sostanziale che implica la coscienza dell'oggettività funzionale alla luce dell'indissolubile connessione tra percezione e pensiero. La monadologia si svela il limite insuperabile della gnoseologia di origine empiristica di matrice lockiana secondo un modello interpretativo di chiara assonanza con Hegel che, a suo modo, Cassirer leggeva preferendo l'appello alla kantiana «appercezione trascendentale». Così la questione del rapporto tra la rappresentazione e il suo oggetto supera l'ambito psicologico solo nella «logica trascendentale», nell'idea che il giudizio è l'«unità dell'azione» ed espressione dell'«unità oggettiva dell'autocoscienza». Tramontato lo studio delle *essenze* e messa in crisi la teoria seicentesca degli *affetti*, il pensiero moderno ne abbandona ogni considerazione negativa e si sofferma sulla concatenazione degli *effetti*, per puntare con Voltaire, Helvetius e Diderot al riconoscimento della loro incidenza non solo negli ambiti della conoscenza e della psicologia ma anche della politica, della religione, della storia e dell'estetica<sup>13</sup>.

Nel «secolo della critica» la riflessione sui contenuti spirituali si unisce a quella sul «chiaroscuro del “sentimento” e del “gusto”», dando con ciò il tono alla polemica contro l'astratto universale del classicismo. In tale prospettiva — che Cassirer, d'intesa con Dilthey, riconosce nel «nuovo sentimento della natura» — le ragioni dell'abbandono di ogni «meccanica capacità combinatoria» identificano la rinuncia alla fissità dello schema classicistico a favore della varietà e mobilità dei fenomeni artistici. Dalla *formula* alla conoscenza della vera *forma* del processo creativo-artistico Cassirer ha mostrato quanta fortuna abbiano conosciuto le moderne filosofie del *sentimento* nel mettere in crisi ogni prospettiva esclusivamente empiristica e, insieme, nel trasformare l'orientamento intellettualistico dell'estetica seicentesca<sup>14</sup>. Il rappresentante più significativo dell'estetica settecentesca è Shaftesbury che ha sviluppato la traccia platonico-neoplatonica della scuola di Cambridge, formulando una concezione della *forma* estetica e una teoria del *genio* creatore. Sen-

13. *FDI*, pp. 173, 153, 157.

14. *Ibidem*, pp. 380, 383, 384, 126, 127, 407.

za arrestarsi all'esteriorità delle cose, lontano dalla pura sensazione, il centro dell'interesse è trasferito dall'opera d'arte all'«intenzione estetica come forza formatrice interiore» che può sintonizzarsi con la svolta del criticismo kantiano, con la centralità della «forma soggettiva della moderna estetica del sublime»:

[...] Shaftesbury creò un centro filosofico fisso per la futura evoluzione della questione del genio: e le tracciò un certo indirizzo che fu seguito chiaramente da allora in poi dai veri fondatori dell'estetica *sistematica* [...]. Di qui parte una via diretta verso i problemi fondamentali della storia dello spirito tedesco nel secolo XVIII: verso la "Drammaturgia Amburghese" del Lessing, verso la "Critica del giudizio" del Kant<sup>15</sup>.

In proposito il contributo di Cassirer è la conferma di un metodo quale pratica speculativa e storiografica, irriducibile a ricognizione quantitativa dei problemi in esame, perché decisa a enfatizzare il mutamento di qualità e di prospettiva assicurato, nel contesto qui richiamato, dagli sviluppi della filosofia kantiana. Emerge qui uno dei motivi caratterizzanti quella *logica delle scienze della cultura* già presente nel neocriticismo marburghese di Cohen nel rapporto privilegiato tra modello di ragione e scienze della cultura e di Natorp, impegnato a estendere il metodo trascendentale alle scienze dello spirito, in nome dell'unità del *Logos* come unità delle diverse logiche del mondo umano. La ragione che cerca l'unità oggettiva in senso critico e non come un assoluto, quale unità oggettiva *funzionale* (simbolica), estende con la terza *Kritik* il principio fondamentale del criticismo (primato della funzione rispetto all'oggetto) dal campo della «critica della ragione» a quello di una «critica della civiltà», dalla «pura forma conoscitiva» alla comprensione del mondo umano quale connessione di significati e di forme che presuppongono «una originaria attività dello spirito»<sup>16</sup>. Solo assumendo la civiltà come prodotto di un generale modo di operare della coscienza, al di là

15. *Ibidem*, pp. 429, 431-433, 437, 440-442, 444, 446, 447, 451, 435.

16. Cf R.M. FERRARI, *Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, cit., pp. 153, 155. Cfr. *FFS*, vol. I, p. 12.

del trascendentalismo teoretico della prima *Critica*, la tesi dell'idealismo cassireriano trova compiuta realizzazione contro ogni residuo di oggettività in sé. Del resto questa convinzione teorica ha significativo riscontro nell'ordine storiografico cassireriano, al punto che ogni capitolo dell'opera, dopo aver identificato i motivi di continuità e di unità della filosofia dell'illuminismo, si conclude con Kant che ha saputo porre le basi del suo superamento, trasformandone, senza distruggerlo, il centro di gravità. All'insufficienza della «teoria generale della conoscenza [...] nella sua corrente accezione e limitazione» risponde la fondazione trascendentale delle scienze dello spirito, per saldare la loro giustificazione metodica con l'esigenza di cogliere le energie formatrici delle oggettivazioni spirituali<sup>17</sup>. Il che favorisce la comprensione del mondo umano quale connessione di significati in cui i soggetti si riconoscono, comprendendo l'insieme plurale delle forme delle umane azioni. Se al neocriticismo era mancata la consapevolezza del carattere pluridimensionale della filosofia, si trattava, invece, di accedere alla totalità delle sue diverse creazioni, irriducibili alla loro risoluzione nella contemplazione o nell'affermazione di un'unica forma definitiva<sup>18</sup>.

La teoria della conoscenza amplia i suoi confini e da un'impostazione fondata su «principi e concetti filosofici» si giunge a una considerazione del nesso *filosofia-cultura* che è un'indubbia apertura al mondo plurale di quest'ultima in forme alquanto distinte dalle tesi del 1906, convinte — sulla scorta delle esperienze tardo ottocentesche di Lange e Windelband (assai rilevanti nel teorizzare la massima integrazione possibile tra la ricostruzione storica e la trattazione teorica) — che lo sviluppo del pensiero si

17. *FFS*, vol. I, pp. XI, 10–13.

18. Sui rapporti con i neokantiani bisogna essere molto prudenti e ricordare le parole del 1939 di Cassirer: «Io stesso sono stato spesso indicato come “neokantiano” e accetto questa definizione nel senso che tutto il mio lavoro nell'ambito della filosofia teoretica presuppone la fondazione metodica che Kant ha dato nella *Critica della ragione*. Ma molte delle dottrine che nella letteratura filosofica contemporanea sono attribuite al neokantismo mi sono non solo estranee, ma sono diametralmente opposte alla mia concezione» (E. CASSIRER, *Was ist 'Subjektivismus'?* [1939], tr. it. in Id., *Conoscenza, concetto, cultura*, a cura di G. Raio, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 178).

identifichi con un «lento, continuo progresso dei medesimi grandi problemi»<sup>19</sup>. Quelli della cultura possono assumere una nuova configurazione nell'orizzonte trascendentalistico, giacché l'azione della critica della ragione non consiste nell'aver trovato un nuovo modo di pensare ma nell'aver indicato una diversa prospettiva di comprensione ai contenuti della religione e della storia, della politica e dell'arte che fanno il «clima d'opinione» dell'età dei Lumi, al centro dell'opera del 1932 come Cassirer riconosce nelle pagine dedicate a Rousseau, Kant e Goethe:

I due saggi in questo piccolo libro — si legge nella presentazione della monografia su *Rousseau, Kant, Goethe* — trattano differenti soggetti, ma hanno un tema in comune. Essi cercano di illustrare, da diverse prospettive, la cultura del XVIII secolo e il “clima di opinione”, per usare il termine di Whitehead, dal quale sorse questa cultura. Io ho trattato questo argomento in modo più approfondito nel mio libro *La filosofia dell'Illuminismo*<sup>20</sup>.

19. Così in un brano del *Der kritische Idealismus und Die Philosophie des “gesunden Menschenverstandes”* (1906), cit. da A. MASULLO (*La ricerca dell'“unità fondamentale” nella filosofia di Cassirer* [1958], poi in cap. III di *Antimetafisica del fondamento*, Guida, Napoli 1971, p. 185), convinto della «straordinaria fedeltà» dell'autore dell'*Essay on Man* (1944) alle tesi di primo Novecento. Per l'interprete resta, però, la domanda circa il rapporto tra «gl'innumerevoli individui empirici» e l'«unica libertà realizzantesi nelle varie forme universali», assunte come condizioni della libertà di quegli individui (ibidem, p. 224). Da questo punto di vista non sembra del tutto condivisibile la pur stimolante considerazione del Foucault che, presentando ai lettori francesi la traduzione de *La Filosofia dell'Illuminismo*, vedeva nell'«unità profonda del pensiero e del discorso» l'oggetto fondamentale di una storia ragionata, incapace, però, di oltrepassare i confini della riflessione e dello spazio teorico di tale storia, destinata, perciò, a restare, quindi, «muetta» (M. FOUCAULT, *Une histoire restée muette*, in “La Quinzaine littéraire”, n. 8, 1966, p. 3). Per un commento sull'impostazione della windelbaniana *Storia della Filosofia* si veda E. GARIN (*L'“unità” nella storiografia filosofica* [1956], poi in Id., *La filosofia come sapere storico*, Laterza, Bari 1959, poi ibidem, 1990, p. 12). Cfr., più in generale, il contributo di R. BONITO OLIVA, *L'incontro problematico tra Historismus e neo-kantismo. Filosofia della cultura e storia della filosofia in Windelband e Cassirer*, in *Lo storicismo e la sua storia. Temi, problemi, prospettive*, cit., pp. 199–312.

20. Così in E. CASSIRER, *Rousseau, Kant, Goethe. Two Essays* (1945), tr. it. di G. Raio, Donzelli, Roma, 1999, p. XVII. Dopo G. RAIO (*La colomba leggera e il segnavia. Nota sul pro-*

Analoga esigenza di ‘connessione’ esprime la ‘filosofia’ dello «spirito delle leggi» di Montesquieu per la trasformazione che assicura l’idea di *forza*, contrassegno delle diverse forme di governo, riportate ad un quadro universale caratteristico della ‘mentalità’ illuministica nella sua tendenza all’‘uniformità’. Negli sviluppi di queste tesi si consolidano «l’idea di contratto e il metodo delle scienze sociali». In proposito, fedele al carattere del suo impianto teorico e storiografico, Cassirer documenta, cioè, le persistenze hobbesiane (metodo causale e teoria della società quale corpo artificiale) e galileiane (leggi del moto), per riconoscerne le conseguenze sul piano della teoria politica con particolare riferimento a Rousseau. La sua ‘filosofia’ della politica cancella qualsiasi pretesa di ricostruzione empirica della vita in società, prodotto artificiale ma necessario dello sviluppo razionale e morale dell’uomo. Al problema Cassirer dedica il capitolo VI della sua opera, riconoscendo l’interna coerenza delle riflessioni del ginevrino da un lato per l’unità di vita e pensiero secondo un modello di chiara ispirazione diltheyana; dall’altro per la critica interna ai concetti politico-filosofici del suo tempo, affidata al riconosciuto primato del metodo sui fatti nella riflessione sul passaggio dalla condizione naturale alla vita in *civitas*<sup>21</sup>. Nell’incombente crisi della civiltà nell’Europa e nella Germania di primo Novecento tale lettura riflette la preoccupazione di Cassirer di negare le componenti romantiche del pensiero del ginevrino e di sostenere contro le critiche di matrice hegeliana il fondamentale ruolo politico della *forma* e della *libertà* della coscienza morale e della legge<sup>22</sup>. Liquidato come residuo della psicologia illuministica il rapporto tra *volontà generale* e *volontà di tutti*, Cassirer concentra l’attenzione sulla vita morale, realizzata dal vincolo delle leggi nello Stato. Il dissenso dagli Enci-

*blema dell’illuminismo nel Cassirer postumo*, in “Studi filosofici”, XXVIII, 2005, spec. p. 233 e ss.) cfr. l’aggiornata ricerca di I. RANDAZZO, *Illuminismo e storia in Ernst Cassirer*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, p. 118 e nota.

21. *Ibidem*, pp. 358–362.

22. Si ricordi il noto volume del 1916 su *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte* (tr. it di G. Spada, Le Lettere, Firenze 1999), assai rilevante per il denso quadro storico-filosofico che dedica alla filosofia dell’illuminismo.

clopedisti nasce in Rousseau dal contrasto con il presunto primato della ragione teoretica cui è interdetta la vita del sentimento come strumento di vita morale. Tuttavia, più che a rinnegare la cultura, la scienza e la vita civile contemporanea, Rousseau tende a rinnovarle eticamente per mezzo dello Stato. Senza uscire dall'illuminismo egli ne ha spostato il centro di gravità verso l'elevazione etica dell'umanità, aprendo, così, «la via a Kant»<sup>23</sup>, alle soluzioni del rapporto tra *natura* e *cultura*, del diritto come autodeterminazione razionale in una nuova «forma universale». Nella lettura cassireriana i concetti filosofici e politici del ginevrino acquistano un contenuto etico-trascendentale e possono, perciò, partecipare all'ideale kantiano di una riflessione filosofica sulla «storia universale dal punto di vista cosmopolitico».

Il contrassegno del funzionalismo moderno sostituisce alla classificazione ontologica tradizionale la complicata costruzione di una nuova e «vera totalità» del reale (totalità di relazione tra molteplici), confermando il suo concetto autentico «non già di un essere, ma di un *fare*»<sup>24</sup> che desta «curiosità» per Montesquieu e d'Alembert (nella ripresa di un tema non ignoto a Hobbes) e diviene l'effigie di tutto il secolo dei Lumi secondo la nota convinzione di Lessing che la vera forza della ragione non consista nel possesso della verità ma nella ricerca. Con questo *autore* cassireriano siamo nel pensiero religioso del Settecento, nel clima delle dispute provocate non più da singoli dogmi ma dalla delicata questione delle «certezze religiose». È l'affermarsi di una tendenza contraria al puro intellettualismo dominante che fa dell'emancipazione della religione dai concetti un contrassegno di carattere sociale e culturale indipendente da tutti i riti e i contrasti della fede. In proposito il pensatore privilegiato è Pierre Bayle per la scepsi rivolta contro l'«apologia religiosa» e l'idolatria

23. *FDI*, pp. 373, 376. 363–366, 378. Ma si veda anche la fondamentale monografia contemporanea al saggio del 1932 su *Das Problem Jean-Jacques Rousseau*, rist. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1970; tr. it. di M. Albanese (1933–1934), poi rist. La Nuova Italia, Firenze 1938. Cfr. G. GIGLIOTTI, *Libertà e forma. Ernst Cassirer interprete di Kant*, in «Cultura e Scuola», XVIII (1979) 72, pp. 88–109.

24. *FDI*, p. 32

che saranno al centro dell'articolo dedicato da Diderot al pirronismo e alla teoria dell'errore<sup>25</sup>. Secondo una motivazione che ancora riporta all'autore del *Dictionnaire historique et critique* la tesi comune che riduce la religiosità illuministica a principi razionali del deismo (accuratamente esaminato nelle posizioni di Toland, erede di Locke e di Tindal) è invito indiretto ma significativo a spostare l'interesse dalla parte intellettuale a quella pratica.

La ragione è messa in relazione con la storia, la storia con la ragione: e con questo reciproco rapporto si acquista una nuova concezione religiosa e un nuovo ideale religioso della conoscenza. Ragione e storia vengono distinte chiaramente e tenute una contro l'altra in quella continua tensione, sulla quale si fonda tutto l'intimo movimento del pensiero religioso nel secolo XVIII<sup>26</sup>.

La storicità della religione viene evocata non per scopi di critica o di ermeneutica biblica, ma per giungere al vero significato della religione quale divino piano pedagogico (*l'Educazione del genere umano*) che trasferiva il concetto leibniziano di teodicea in campo storico. Così matura una nuova sintesi di storia e razionalità contro il neologismo e il razionalismo scolastico che riducono lo spirito umano a passività e la conoscenza a mera riproduzione. Energica «funzione produttiva» conquista il 'criticismo' di Bayle, il «primo positivista» dopo generazioni di metafisici, attento e fine indagatore delle tradizioni intorno ai fatti. La sua importanza è nell'impiego metodico del dubbio all'indagine storica, per rivelare il carattere illusorio di ogni storia apologetica. Bayle realizza sul piano storico la vera rivoluzione copernicana. Egli è, per il secolo dei Lumi il logico della nuova scienza storica ma anche il suo moralista che, lontano da ogni parzialità confessionale e politica, introduce il senso regolativo della storia, preparando al Kant dell'*Idea di una storia universale dal punto di vista cosmopolitico*<sup>27</sup>.

25. *Ibidem*, pp. 194, 227–229.

26. *Ibidem*, pp. 242, 245–246, 257.

27. *Ibidem*, pp. 281, 283, 284, 287–289.

La «conquista del mondo storico» è uno dei fili conduttori della proposta storiografica del Cassirer, svolto in antitesi a ciò che già Dilthey chiamava la *fable convenue* dell'antistoricismo illuministico. Se lo spirituale è il luogo dell'unità, sintesi d'un'infinita rete di relazioni, la storia è il luogo di studio più adeguato a comprendere sistematicamente lo sviluppo dello spirito. Il Settecento ha posto in termini moderni la questione delle condizioni di possibilità della storicità, per stabilire «la relazione tra l'«universale» e il «particolare», tra l'«idea» e la «realtà», tra le «leggi» e i «fatti», e segnare limiti sicuri tra gli uni e gli altri»<sup>28</sup>. Già con Montesquieu prevale l'interesse per una «legge» dei fatti, per spiegare il divenire delle istituzioni politiche con una «filosofia» attenta al rispetto per l'«effettività» che sottrae al caso e procura un'indagine «tipologica». Lo scopo è di accedere a un'«universalità del *significato*» delle singole forme di vita, come testimonia l'attenzione per le diverse forme di governo, richiamate ognuna al proprio «principio interiore»<sup>29</sup>.

È l'illuminismo a considerare la storia come «storia della civiltà» secondo il noto modello Voltaire, apprezzato filosofo–storico da Lessing per la condivisa attenzione alla conoscenza storica dell'universale (la storia delle nazioni). La ricerca di una «legge» nei fatti della storia implica l'emancipazione dalla teologia e dalle cause finali (centrali nel seicentesco modello bossuetiano) ma anche un nuovo concetto di *totalità*. Se Lessing non guarda alla storia universale, in Herder la nuova «metafisica» della storia, avviata da Leibniz, rinuncia a ogni astratta «caratteristica generale» così come ad ogni ragione «angelica» (nella *Critica della ragion pura* kantiana) e alla felicità che non sia bene individuale. Dal modello di autonomia di ogni individuo ed età della sua storia subentra quello

28. *Ibidem*, pp. 279, 278. Sulle relazioni Dilthey–Cassirer, dopo il volume collettaneo curato da T. LEINKAUF (*Dilthey und Cassirer. Die Deutung der Neuzeit als Muster von Geistes- und Kulturgeschichte*, Meiner, Hamburg 2003; cfr. spec. i saggi di H. HOLZHEY, U. RENZ e G. SCHOLTZ, p. 97 e ss.), rinvio allo studio di H. SCHMITZ, *Von der “Kritik der historischen Vernunft” zur “Kritik der Kultur”. Über die Nähe der Projekte von Wilhelm Dilthey und Ernst Cassirer*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006.

29. *FDI*, pp. 294–297.

cassireriano della *connessione*, letto in Herder che all'impostazione analitica, basata sul principio di identità, oppose il nesso ineludibile tra individualità e totalità storica come sostiene l'*Ancora una filosofia della storia per l'educazione del genere umano*. Da Lessing a Herder matura il superamento dell'intellettualismo illuministico che implica un autosuperamento della cultura del secolo XVIII, reso possibile dagli sviluppi interni della sua stessa filosofia<sup>30</sup>. Più in generale, l'interpretazione del processo storico alla maniera herderiana imponeva una riconsiderazione critica delle proposte del romanticismo, incapace di concepire l'illuminismo nei suoi pregi e nei suoi limiti, alimentando una critica senza alcuna giustificazione storica:

Vi è una strana ironia nel fatto che il romanticismo, accusando l'illuminismo in nome della storia, cadde precisamente nel medesimo errore che rinfaccia al suo avversario. Si direbbe che improvvisamente si scambino le parti e avvenga un perfetto capovolgimento dialettico. [...] Il romanticismo che sa abbandonarsi al passato con tutte le forze dell'animo e dello spirito per concepirlo nella sua pura realtà, fallisce di fronte a quel passato, col quale è ancora in rapporti diretti [...] Di fronte alla generazione immediatamente precedente, alla generazione dei propri padri, il romanticismo fu veramente "daltonista in fatto di storia". Non fece mai il tentativo di misurare l'illuminismo con la propria misura; e non seppe vedere e considerare se non polemicamente l'immagine del mondo storico che l'Illuminismo aveva elaborata. E non di rado questa polemica arriva quasi alla caricatura<sup>31</sup>.

Un filo rosso c'è nel capitolo sulla «conquista del mondo storico», ispirato alla lezione di Dilthey e Troeltsch, per contrapporre la rivalutazione della storicità illuministica (che è la sua stessa filosofia) alla tesi romantica dell'inconsistenza e 'superficialità' dell'Illuminismo. Se la cultura romantica aveva condannato l'illuminismo, Cassirer ne compiva la difesa, riconoscendone la funzione preparatoria indispensabile alla stessa *Romantik* che da quella 'conquista' avrebbe dovuto muovere

30. *Ibidem*, pp. 315–318, 321–324.

31. *Ibidem*, pp. 278–279.

per conseguire sul piano del metodo un più alto grado di comprensione storica e filosofica<sup>32</sup>. Tuttavia la valutazione degli atteggiamenti dell'Illuminismo e della *Romantik* di fronte alla storia rispondeva anche a un altro problema. Il disegno di uno sviluppo teorico e storico unitario dal Rinascimento all'Illuminismo kantiano, sia pure gradualistico e accidentato, attento alle crisi e alle trasformazioni del divenire dello spirito umano, dall'espressione linguistica a quella mitica, imponeva selezioni e scelte teoriche senza compromessi. Comportava, *in primis*, la caduta delle posizioni e delle componenti legate all'empirismo. Quest'ultimo, criticato attraverso formule sbrigative, riprese dalla storiografia idealistica, veniva indagato e compreso in profondità e proprio perciò espunto dalla conoscenza della natura e dalla psicologia, dall'estetica e dalla religione, dal diritto, dalla politica e dalla storia. Per non tradire le premesse teoriche della *Filosofia delle forme simboliche*, il suo stesso disegno di oltrepassare gli angusti limiti della ricostruzione gnoseologica, occorreva limitare il riconoscimento della tensione tra condizione e condizionato, il valore degli stessi condizionamenti della forma, unico *medium* di conoscenza umana. Il principio unificante la molteplicità delle forme per affermarsi nella sua universalità e autonomia paga il prezzo di essere in se stesso indifferenziato. Dinanzi alla tensione tra l'individuale e l'universale la prospettiva trascendentale riguarda le funzioni nel loro aspetto formale, senza spiegare come tale piano dell'universale formale possa rapportarsi con gli empirici soggetti individuali. In fondo la soggettività trascendentale non serve a spiegare da sola il passaggio dalla contingenza empirica condizionata all'incondizionata necessità del sistema totale delle condizioni stesse in

32. *Ibidem*, p. 277. «L'opera presente — osserva Cassirer nella *Prefazione* alla monografia del 1932 —, lontana da ogni intenzione direttamente polemica, non ha mai tentato di esercitare una critica esplicita su questi pregiudizi o di compiere, contro di essi, un "salvataggio" dell'epoca illuministica. Importante ci parve esclusivamente l'evoluzione e il rilievo storico e sistematico del suo contenuto e dei suoi centrali problemi filosofici. Questo rilievo costituisce il primo e indispensabile presupposto della revisione di quel grande processo che il romanticismo intentò contro l'illuminismo. Il verdetto che esso diede di quel processo è accolto da molti ancor oggi senza critica: e si discorre ancora della "superficialità" dell'illuminismo. Il presente lavoro avrebbe raggiunto una mèta essenziale, se fosse riuscito a far tacere finalmente questo discorso» (*ibidem*, pp. 14-15).

cui funziona il soggetto trascendentale. Perciò il grande edificio della *Filosofia delle forme simboliche* si apriva alle domande della filosofia della vita e dell'antropologia filosofica come attestano i coerenti confronti di Cassirer con Scheler e Plessner negli inediti del 1928 *Zur Metaphysik der symbolischen Formen*<sup>33</sup>. Punto di partenza di qualsiasi sapere è la coscienza che non è sostanza ma azione, attività che produce i fenomeni e in essi si manifesta quale fonte di ogni realtà. Non a caso molti anni prima della teorizzazione dell'*animal symbolicum*, affidata alle pagine dell'*Essay on Man*, Cassirer si era impegnato in un complesso tentativo di conciliazione — destinato a segnare la parte finale della sua produzione — tra la fondazione trascendentale della filosofia della cultura e la «conoscenza di sé dell'uomo» al centro della cultura illuministica proprio nella prospettiva di una filosofia della vita e dell'azione:

Forse non c'è mai stata una più completa armonia fra teoria e pratica, fra pensiero e vita, come nel secolo decimottavo. Tutti i pensieri venivano immediatamente tradotti in azione; tutte le azioni erano subordinate a principi generali e giudicate secondo criteri teoretici. Fu questo tratto che dette alla cultura del secolo decimottavo la sua forza e la sua interiore unità<sup>34</sup>.

Per tale carattere l'illuminismo non resta «impigliato nella cerchia del semplice pensiero», al punto da risultare inaccettabile la definizione di «filosofia della riflessione» di Hegel, più astratta e metafisica di quella emersa dalle pagine della *Fenomenologia dello spirito* in quadro profondo e ricco di motivi che rafforzano la relazione di pensiero e azione<sup>35</sup>. Compito della filosofia non è raggiungere l'unità assoluta della sostanza ma di formare tale unità

33. E. CASSIRER, *Zur Metaphysik der symbolischen Formen* (1995), tr. it. e cura di G. Raio, Sansoni, Firenze 2003. Cfr., dopo M. FERRARI (*Ernst Cassirer. Dalla scuola di Marburgo alla filosofia della cultura*, cit., spec. pp. 318, 321–323), I. RANDAZZO, *Cassirer e l'antropologia filosofica. Introduzione a E. Cassirer, Introduzione alla storia dell'antropologia filosofica (Lezioni di Göteborg 1939–1940)*, in "Archivio di storia della cultura" XVIII (2005), pp. 387–421.

34. E. CASSIRER, *The Myth of the State* (1946), tr. it. di C. Pellizzi, premessa di Ch. W. Hendel, Longanesi, Milano 1971<sup>2</sup> (rist. ivi 1987), pp. 306, 307.

35. FDI, p. 11.

nel divenire della cultura, la cui verità e realtà si possono attingere solo con l'agire e alla luce di relazioni presenti nei processi spirituali di 'produzione' culturale. Ma qui è da rilevare anche la difficoltà della ricerca dell'unità nel senso trascendentale, risultando irrisolto il rapporto tra l'unità e la pluralità, tra la libertà e le forme della vita degli uomini. Resta irrimediabilmente aperto il passaggio dalle condizioni empiriche di vita al piano dello spirito secondo le forme universali. Duplicando l'oggettività in soggettività per fondare formalmente la prima, l'io non può mai uscire dall'ambito della molteplicità per attingere l'unità. L'unità della forma è questione complessa, perché la forma implica distinzione di determinazioni formali per rendere gli uomini viventi, partecipi di un'unica soggettività logica nel loro aprirsi a un mondo comune di matrice spirituale. L'aporia del trascendentalismo sta nel non uscir fuori dal formalismo anche quando si affrontano questioni che non appartengono all'ambito logico. L'ordine della realtà ha i suoi principi *a priori* che, pur privi di un rapporto causale dal punto di vista del criticismo, sono lasciati nel loro formalismo e raccolti genericamente nel lemma *spirito*. Se la vita degli uomini è la libertà che si estrinseca nelle forme universali come possono queste essere assunte a condizioni della libertà degli individui? Individuale e universale danno conto di un'integrazione che è sempre e soltanto problematica, come problematica è la "cultura" quale complicato nesso di rapporti non identici fra prodotti delle funzioni spirituali, la cui unità non è in un principio analitico che le sottenda, ma in un compito comune, ideale proiezione di orientamenti e non struttura sostanziale data, compito di trasformare il mondo passivo delle impressioni in un universo delle espressioni spirituali. Perciò è legittimo parlare di unità della cultura (anche di quella illuministica) non come *sistema* ma quale *sistemazione* nel molteplice e oggettivarla come *oggettivazione* concettuale e in ciò considerarla come un «compito infinito» che l'uomo deve asintoticamente realizzare: «È giocoforza affrontare la fondamentale questione etica contenuta nel concetto stesso di cultura. La filosofia della cultura può essere detta uno studio delle forme; ma queste forme non posso-

no venir comprese se non connettendole ad una mèta comune»<sup>36</sup>. E a questa non si aspira con la necessità di un sistema filosofico (hegeliano) né con la deduzione logica dei diversi gradi della cultura né con l'opposta riduzione alla trattazione «in maniera unicamente storica». La conoscenza del passato si sottrae alla definizione di contenuti determinati una volta per sempre, perché la condizione di possibilità della storia dipende dalla capacità di essere convertita in un «atto della propria riflessione filosofica e della critica di sé». La *verità* di ogni epoca vive della spontaneità di uno spirito che la rigenera e così scopre il suo più autentico e profondo essere in divenire. Lo prova il vero significato del motto illuministico *sapere aude!* che non ha solo un'importanza storica, perché può diventare un esercizio di critica. Lontano da banali attualizzazioni, esso può e deve orientare il nostro rapporto con l'illuminismo, al punto da aprire «una via non solo di vederlo nelle sue vere forme, ma di liberare anche nuovamente le forze originarie che produssero e plasmarono quelle forme»<sup>37</sup>.

36. E. CASSIRER, *Critical Idealism as a Philosophy of Culture*, cit., p. 89.

37. *FDI*, pp. 15, 16.



## E più sono io — meno io lo posso

### Etica e stile etico in Paul Valéry

di Felice Ciro Papparo

a Benedetta Zaccarello

È quasi naturale, in un seminario dedicato a “carattere e stile”, cominciare dalla famosissima frase di Buffon: «Lo stile è l'uomo stesso». Nel suo *Discours sur le style* Buffon scriveva:

Le opere scritte bene saranno le uniche a giungere alla posterità: la quantità di conoscenze, l'originalità dei fatti, la novità stessa delle scoperte non sono sicure garanzie d'immortalità: se le opere che le contengono non trattano d'altro che di argomenti trascurabili, se sono scritte senza gusto, senza nobiltà e senza genio, periranno, perché le conoscenze, i fatti e le scoperte vengono rubate facilmente e copiate, e anzi ci guadagnano a essere rielaborate da mani più abili. *Queste cose sono estrinseche rispetto all'uomo, lo stile è l'uomo stesso ...[c.m.]*<sup>1</sup>.

La frase, come ha fatto rilevare Harald Weinrich in un denso saggio dedicato all'espressione di Buffon nonché a quella di Paul Valéry di cui dirò dopo<sup>2</sup>, non è altro che una ripresa di un *topos* antico già evidenziato da Cicerone in un passo delle *Tusculanae disputationes* con riferimento a Socrate.

Il ragionamento del sommo filosofo [*idest*, Socrate] — scrive Cicerone — lo portava ad affermare che vi era strettissima relazione tra la dispo-

1. G.-L. LECLERC DE BUFFON, *Discorso sullo stile*, in Idem, *Ritratti animali*, tr. e cura di R. Ciampi, pref. di G. Celli, Medusa, Milano 2008, p. 124.

2. H. WEINRICH, *Le style c'est l'homme c'est le diable*, pp. 157-175, in Idem, *Il polso del tempo*, a cura di F. Bertoni, La Nuova Italia, Firenze 1999.

sizione d'animo di ciascun uomo e l'uomo stesso; la stessa che vi era tra l'uomo e le sue parole»<sup>3</sup>.

Nel commentare il passo ciceroniano, Weinrich giustamente mette in luce che in esso «non soltanto [viene affermata] l'idea generica di una corrispondenza tra l'uomo e il suo modo di parlare, ma anche l'idea di una costruzione sintattica particolare con la quale "l'uomo stesso" (*homo ipse*) si rivela nel suo comportamento linguistico». «Socrate-Cicerone — continua Weinrich — sembra convinto, allo "stesso" modo, che il modo di parlare (*oratio*) caratterizzi l'uomo in modo più profondo e intimo degli altri suoi stati d'animo (*animi adfectus*)».

«Buffon — prosegue Weinrich — sembra condividere questa convinzione [in quanto], secondo Buffon, esistono [...] alcuni fenomeni "fuori dall'uomo" che vengono sommariamente definiti "cose" e che raggruppano "le conoscenze, i fatti e le scoperte". Lo stile, invece, è considerato qualcosa che sta "dentro" l'uomo, cioè nell'intimo della sua natura: è una sfumatura che si può dedurre proprio dall'istruzione sintattica contenuta nel morfema *même* "stesso", che in questa posizione esprime una "messa in rilievo enfatica" rispetto a ciò che precede nell'immediato contesto»<sup>4</sup>.

Weinrich, tuttavia, nel corso del saggio mette in guardia il lettore dall'intendere il termine "uomo", nell'espressione di Buffon, come termine *generico* e al tempo stesso, lo stile, secondo quanto voleva invece Thibaudet, come espressione non soltanto *dell'uomo* ma di «un uomo, [di] una realtà fisica e vivente»<sup>5</sup>.

Se pure si vuole sottolineare, continua Weinrich, nel caso di Buffon *l'individualizzazione dello stile*, occorre però aggiungere che «questo stile individuale» si deve distinguere «attraverso alcuni tratti salienti — positivi o negativi» imponendosi solo «in questo modo [...] alla coscienza estetica di un gruppo sociale [...]. Senza il riconoscimento di una posizione di eccellenza e senza la visibilità sociale che ne risulta,

3. CICERONE, *Tusculanae disputationes*, V, XVI.

4. H. WEINRICH, *op. cit.*, p. 167.

5. A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, cit. da H. Weinrich, *op. cit.*, pp. 168-169.

uno stile individuale non presenta alcun interesse, e praticamente non esiste [...]». «Basta il vento — conclude Weinrich — per portare via questo stile»<sup>6</sup>. Ragion per cui va sicuramente escluso, nella frase di Buffon, «il senso generico e universale del termine» uomo per considerarlo invece essenzialmente «in un’accezione sociale»<sup>7</sup>.

Potremmo dire, allora, sulla scorta delle notazioni di Weinrich, che se lo stile è per Buffon la *caratteristica* dell’umano, più precisamente *il tratto caratteriale che consente di individuare un interno dell’uomo*, la sua *essenzialità*, esso lo è solo e soltanto nella misura in cui *l’individualizzazione stilistica viene portata innanzi allo sguardo dell’altro uomo che riconosce*, perché ne coglie *l’espressività estrinseca*, l’esistenza di uno stile individuale.

Questa sottolineatura di un *necessario tratto intersoggettivo* per l’individuazione di uno stile, lo troviamo nella ripresa che Jacques Lacan fa della frase di Buffon. Quando Lacan si chiede, ad apertura dei suoi *Ecrits*, «ne riprenderemo la formula [di Buffon] col solo allungarla: l’uomo cui ci si rivolge?», risulta evidente, secondo quanto ci ha mostrato Weinrich nella sua lettura, che lo stile richiede *la presenza dell’altro uomo*, richiede più precisamente il *riferimento interlocutorio ad un altro* cui si mostra il “proprio stile”, ovvero la propria “essenza d’uomo”.

Ma Jacques Lacan, nell’ascrivere alla propria *teorizzazione* l’“allungamento” della frase di Buffon (“l’uomo cui ci si rivolge?”) *complica* e al tempo stesso rende *strutturale e impersonale* la presenza semplice dell’altro uomo *come interlocutore*, quando afferma che «nel linguaggio il nostro messaggio ci viene dall’Altro [ ...] e in forma invertita». Cosicché l’Altro, con la A grande, si trasforma, molto semplicemente, in quella dimensione del *Simbolico*, la *rete*, già sempre *presente*, che attende, *per irretirlo* (in senso letterale e non ‘morale’), ogni ‘piccolo d’uomo’.

L’altro uomo, avendo alle spalle *l’Altro* (con la A grande), non è più «l’uomo cui ci si rivolge», ma è unicamente ed essenzialmente

6. H. WEINRICH, *op. cit.*, p. 169.

7. *Ivi.*

*l'espressione di un Neutro: il Simbolico in quanto struttura, da cui ogni minuscola presenza umana discende.*

Se così è, possiamo ben dire allora, aldilà delle differenziazioni circa il senso del termine *uomo*, che, dall'avvocato (Cicerone), passando per il dotto naturalista (Buffon) e arrivando al *langagier* (Lacan), lo stile appare e può apparire solo nella prospettiva dell'umano, e che può essercene esperienza solo in e da questa prospettiva.

Ma se d'un lato, invece, come scrive Valéry nel suo *Faust*<sup>8</sup>, lo stile «...è il diavolo» e dall'altro, lo stile o il diavolo, *tout court*, è l'effetto «di una sensibilità speciale riguardo al linguaggio»<sup>9</sup>, questa *sensibile diabolicità che è lo stile*, quale figura d'uomo istituisce, anche e soprattutto sotto *la specie del linguaggio?*

*Diabolicamente* procedendo con *lo stilo*, e dunque incidendo nella 'carne viva' del *soggetto-langagier*, il diavolo che è lo stile o lo stile che è il diavolo, *dove conduce* l'umano che si dice attraverso il linguaggio? Che ne è, in altri termini, della 'natura d'uomo', che ne è del suo *carattere*, cioè, se lo stile che gli è proprio, o gli è stato appropriato, ha una 'dis-umana' natura che si diverte a *divertire il soggetto da se stesso?*

Ché, come leggiamo nel dialogo 'sullo stile' tra Faust e Mefistofele, «la grande opera» che Faust vuole realizzare, e per la cui realizzazione concepisce 'il patto con il diavolo', non ha altro fine che un *divertissement*. O meglio ancora, proprio perché «le style... c'est le diable», ovvero *il separante*, si tratta di *arrivare attraverso lo stile/lo stilo a sbarazzarsi* «finalmente [...] fino in fondo di me stesso, *dal quale sono così già separato*»<sup>10</sup>.

Lo stile sarebbe dunque ciò che, incidendo a fondo il e fino in fondo sul "me stesso", conduce il *soggetto-langagier*, *attraverso la*

8. P. VALÉRY, *Mon Faust*, in *Oeuvres*, édition établie et annotée par J. Hytier, *Introduction biographique* par A. Rouart-Valéry, 2 vv., Gallimard, Paris, 1957 (I°), 1960 (II°). Il passo citato è nel vol. II, p. 298 [*Il mio Faust*, tr. it. di V. Magrelli e G. Pontiggia, con uno scritto di G. Pontiggia, SE, Milano 1992, p. 47].

9. ID., *Pensée et art français*, *Oeuvres II*, cit., p. 1053 [Idem, *Pensiero e arte francese*, in *Sguardi sul mondo attuale*, tr. it. a cura di F. C. Papparo, Adelphi, Milano 1994, p. 175].

10. ID., *Mon Faust*, cit., p. 298 [tr. it. cit., p. 48].

*speciale sensibilità insita nello stile stesso, a sbarazzarsi del ‘carattere’ d’uomo? E questo sbarazzarsi di se stesso cui si giunge acuendo la speciale sensibilità stilistica riguardo al linguaggio, verso quale dimensione d’uomo porta?*

Proviamo a ‘stilizzare’ attraverso due appunti dei *Cahiers* il gesto incisivo dello stile:

Lo stile, scrive Valéry, è dato a volte dal caso, — altre volte dalla ricerca quando chi cerca è abbastanza padrone delle sue risorse. Ma in entrambi i casi è necessario che trovata o decisione siano accettate — dall’autore nel quale si danno. E questo nuovo qualcuno che accetta e approva, veniva chiamato un tempo il gusto — ovvero la tendenza generale delle adesioni — la legge supposta di questa perspicacia e di questi sì o no, particolari.

Ma quando i due personaggi sono fusi — o indistinguibili vi è istinto<sup>11</sup>.

Configurato come l’aldilà dell’istinto, come il luogo in cui, fusi e indistinguibili nell’istinto, il caso e la ricerca vengono riportati ad un autore che li accetta e li approva come ‘termini’ del nuovo qualcuno che emerge dalla separazione dell’uomo dal suo ‘meccanismo’, lo stile si determina qui, ancora e essenzialmente nella prospettiva dell’aldilà dell’animale: l’umano. Lì dove soltanto si può trovare qualcosa che suppone e richiede la cernita, la scelta, la preferenza e dunque la distinzione singolare dell’uno dagli altri uno: in una parola il gusto. Solo che il gusto, che rende visibile il nuovo qualcuno — il cosiddetto autore, il soggetto perspicace —, si presenta in effetti come l’indice del generico e del generale nell’uno, o più precisamente come quel cuneo che spaccando in due l’autore lo mantiene aperto da un lato alla singolarità della propria ricerca (alla sua perspicacia, ai suoi sì o no peculiari) e dall’altro alla generalità del caso (alla tendenza generale delle adesioni, ad una ‘legge’).

In quest’ottica, lo stile che vien fuori da un gusto, ovvero dalla dimensione dell’adesione al generico–generale, istituendosi per la via

11. ID., *Cahiers 1894–1914 édition intégrale*, Gallimard, Paris 1997, vol. VI (1903–1904), p. 63.

autoriale, per quell'istituzione cioè che traendo *un uno* dalla folla degli *uno* innalza quell'uno singolo che diventa autore alla soglia di visibilità dello sguardo *altrui*, non fa altro che *stilizzare* quell'*uno-tra-gli altri* unicamente sotto la figura di *un qualcuno*. Cosicché l'autore stilizzato dal gusto è in definitiva la risultante e la congiunzione insieme di *personale e impersonale* — d'un lato solo *un pronome indefinito*, un *in vece del nome proprio*, e dall'altro *un essere sostanzialmente definito*, la cui consistenza sostanziale è legata, però, all'effimera rilevanza della sua autorialità.

Se un autore e il suo stile sono dovuti in effetti a una certa capacità, alla *destrezza* di operare su un certo *materiale*, a un *abile muoversi tra il caso e la ricerca nel tentativo di tenerli separati*, sicché un autore non è, o non dovrebbe essere, mai il suo meccanismo autoriale, è anche vero però, come scriveva lo stesso Valéry nel suo *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, che la possibilità di essere ridotti al 'meccanismo' è *quasi connaturata alla figura dell'autore*.

Al di là dello stupore che si prova, scrive Valéry, verso le «costruzioni umane, fatte dall'agglomerazione d'oggetti apparentemente irriducibili, *come se colui che li ha disposti ne conoscesse le affinità segrete* [...] lo stupore va anche oltre quando ci s'accorge che l'autore, nella maggioranza assoluta dei casi, è incapace lui stesso di rendersi conto delle vie seguite, e *che egli è detentore di un potere di cui ignora i moventi. Egli non può mai pretendere in anticipo a un successo*»<sup>12</sup>.

Di fronte all'*impotenza autoriale a rendicontare come sia riuscita l'operazione di mettere capo a un'opera*, «si fa appello, continua Valéry, all'istinto per trovare una spiegazione», ovvero, per tornare al primo passo dei *Cahiers*, a quella posizione nella quale i «due personaggi sono fusi — o indistinguibili»: da un lato, l'autore che approva e accetta ciò che il caso o la ricerca gli hanno consentito di mandare a effetto e dall'altro il nuovo qualcuno che si forma dall'accettazione e approvazione di ciò che il caso e la ricerca hanno mandato a effetto.

12. ID., *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, in *Oeuvres I*, cit., p. 1182 [tr. it. di Beniamino Dal Fabbro, in *Scritti su Leonardo*, Electa, Milano 1984, p. 43].

Se l'istinto è la fusione dei due personaggi o anche, e forse più precisamente, una *casuale trovata sim-bolica*, lo stile apparirebbe allora unicamente come una *diabolica separazione* dei due personaggi.

Ma come *arrivare* a questa posizione *disgiuntiva*? Come fare a rendere, con *la rescissione stilistica*, *ininfluente la sim-bolizzazione*? Meglio ancora: si può, con il *semplice gesto del dia-ballein* (incarnato, per semplificare, *nel gesto della scrittura*<sup>13</sup>), non dico *dissolvere*, ma almeno *sospendere-disattivare* quella dimensione che proponendosi sotto la forma di una *batteria simbolica silente ed eterna* (il *segno del genio e del gusto linguistici*) trasforma *la voce d'artista* in una *pura ecolalia*? È possibile cioè recidere il/recidersi dal «nuovo qualcuno» nel quale vanno a congiungersi la 'pulsione' soggettivante (che dà adito allo spazio dell'autore) con il 'dato' impersonale o sovraperonale (che proviene dal gusto definito storicamente)? Non servirà, invece, perché *uno stile* realmente ci sia, *smontare*, pezzo per pezzo e pezzo dopo pezzo, quella congiunzione di *singolare e generale assieme*: il gusto e *passare*, per dir così, *per una specie di dis-gusto sistematico*, che non vuol dire affatto l'instaurazione di una *voce unica*, la voce Autoriale, di contro alla *voce generale*, ma molto più semplicemente *l'articolazione della propria voce singolare*, dove *singolare* sta a significare insieme 'il proprio' e 'l'estraneo' e non una qualche *ineffabile individualità*?

*Gladiator* da un lato, *Metandro*, dall'altro — invenzioni figurali disegnate da Valéry nei suoi *Cahiers*, per indicare da un lato il necessario e inevitabile conflitto della singolarità *verso i suoi modi caratteristici-caratteriali*, dall'altro l'altrettanto necessario e inevitabile smontaggio attuato dalla singolarità *verso i suoi modi linguistici* —, *Gladiator* e *Metandro* sono, più che *nomi propri*, le due figure attraverso le quali Valéry ha tentato di incarnare il suo *progetto infinito della riforma di sé*.

*Gladiator* da un lato, *Metandro* dall'altro, sono *prospettive*, meglio ancora *posizioni stilistiche* di una soggettività complessa (indicata da Valéry con la sigla CEM: corpo, mente, mondo), *radicalmente* diabolici-

13. Sulla congiunzione *stile/stilo* si legga quanto scrive Valéry ad inizio del brevissimo testo, quasi 'voce' da enciclopedia, intitolato *Style*, in P. VALÉRY, *Vues*, La Table Ronde, Paris 2006 (prima edizione 1948) préface de Claude Launay, alle pp. 311-313.

ca: *un écart vers un idéal*, per usare un'espressione di Valéry contenuta in *Style*<sup>14</sup>.

In questo stesso testo, poco prima, Valéry aveva definito lo stile, «un beau style», come «une sorte d'organisation de la singularité, une harmonie qui repousse l'excès de fainéantise»<sup>15</sup>. È quasi superfluo aggiungere, data la cifra stilistica complessiva della riflessione valeriana, improntata essenzialmente a una *dissoluzione creativa*, a un *costante e tuttavia non caparbio scetticismo*, che *l'organica, armonica e bella singolarità*, risultante dal *respingimento* dell'eccesso di fantasia, può *farsi tale* solo attraverso la *via diabolica*, attraverso *lo stiletto*, che, *separando in sé, Sé da Sé, squarciando il tessuto abituale del Sé dato*, apre alla prospettiva del *homo quasi novus*, la cui *bellezza* sta proprio in quella sorta di *rifacimento interminabile* in cui consiste *l'avventura dell'essere umano*, essendo *l'umano*, come dice Valéry nei suoi *principes d'an-archie pure et appliquée*, niente altro che *avventura, scarto*, «una prova, una scommessa, tentativo, — possibilità»<sup>16</sup>.

La *diabolicità* dello stile inerente alle due figure suddette, Gladiatore e Metandro, è anche e innanzitutto visibile nei *nomi* scelti: l'uno, Gladiatore, incarnante *il gesto della rescissione* (nonché *la lotta contro gli Idoli*), l'altro, Metandro, esprime *il gesto di un oltre-umano* (nonché *il riavvicinamento alla dimensione pre-umana* se vale l'invito valeriano ad «ascoltare gli uomini così come facciamo con gli uccelli – o con le foglie»).

Attraverso queste figurazioni Valéry ha concepito il suo 'compito' di scrittore e di pensatore. Un compito che non ha nulla a che vedere con la *fondazione* di una morale, a cui *Un Io, già in sé cultualizzato, doverosamente si dedica*, ma piuttosto con *un campo di intermitenza* che possiamo chiamare *etico-politico*, intendendo l'etica e la politica *nei termini precisi valeriani di un' «an-archia pura e applicata»*, e identificando quindi la *posizione an-archica* essenzialmente come

14. ID., *Style*, cit., p. 313.

15. ID., *op. cit.*, p. 312.

16. Cfr. P. VALÉRY, *Les principes d'an-archie pure et appliquée*, suivi de *Paul Valéry et la politique* par François Valéry, Gallimard, Paris 1984, p. 180 [tr. it. di Renata Gorgani, *Principi di an-archia pura e applicata*, Guerini, Milano 1990, p. 176].

la statuizione di «un osservatore che vede quel che vede e non quel che comunemente si vede», giacché il compito, o meglio ancora *l'esercizio* dell'osservatore an-archico si esplica come il «tentativo di ciascuno di rifiutare ogni sottomissione all'ingiunzione che si fonda sull'inverificabile»<sup>17</sup>.

Più precisamente ancora e con altre parole, tratte ancora da questo testo — che da sole *mostrano* d'un lato l'assoluta inassimilabilità di Valéry a un progetto di *edificazione dell'ineffabile Individuo* e dall'altro la sua precisa concezione di *uno stile singolare* — la posizione *an-archica* si configura così:

Odio tutti quegli individui incapaci di fermarsi a lungo davanti a una foglia, di perdersi guardando un albero, e che vedo, ognuno con il suo “giornale”, il naso immerso, l'animo riscaldato dallo spaventoso e fetido chiacchiericcio della carta, stordito dall'incoerenza, dalle parole oscene della “politica”, credulone fino alla nausea, assorbito dalla *novità* della notizia e incapace dell'inesauribile novità che avviene sempre — e sotto i nostri occhi...<sup>18</sup>.

Con questa *specie di guida* leggiamo allora l'altro appunto dai *Cahiers* per capire come sia possibile *formarsi*, a questo punto è il verbo giusto da utilizzare, *uno stile*.

Un tempo ho vagheggiato — scritto, — una qualche opera d'arte — nella quale tutte le nozioni introdotte sarebbero state epurate — in cui avrei omesso tutto ciò che nel significato delle parole è superfluo — tutte le parole che implicano vaghezza, tutti i giudizi evidenti o fittizi e tutte le operazioni impossibili, inimmaginabili — Ho scritto anche alcune frasi che si avvicinavano a questo progetto — Ma quale bocca pensare e quale voce sentire interiormente quando si legge un tale stile?

Per di più, desideravo che non avesse bocca e che il lettore malevolo fosse completamente afferrato interiormente da queste forme che dovevano colpire consecutivamente il meccanismo stesso del suo pensiero e pensare al suo posto, nel luogo in cui egli pensa, come qualcuno cui si afferra il

17. Id., *Les principes d'an-archie pure et appliquée*, cit. p. 20 [tr. it. cit. p. 32].

18. Id., *op. cit.*, p. 32 [tr. it. cit. p. 43].

braccio *in due punti* e lo si fa gesticolare ed esprimere a gesti — che è obbligato fisicamente a decifrare e comprendere *i suoi propri gesti*<sup>19</sup>.

È sicuramente una *pratica crudele* quella proposta da Valéry; ma la crudeltà si giustifica giacché l'intento di inventare uno stile, ovvero di *recidere* la generalità impersonale dei 'giudizi' nella *decisione* di statuire la singolarità espressiva di ognuno, richiede un'inevitabile *deformazione* del soggetto che parla, più precisamente comporta un cammino *a ritroso* dalla parola al gesto, se lo scopo è, come più volte ripete Valéry, *la riforma di se stessi*.

Ma il cammino a ritroso, dalla parola al gesto, il soggetto che parla *deve farlo essenzialmente attraverso la via delle forme*, attraverso cioè la ricerca di uno *spazio* posto tra *la funzione* e *il significato*, dove l'"automatismo" da un lato e l'espressività unidirezionale dall'altro *si trovano sottoposte alla torsione della variazione*, disegnando, per il soggetto che attraversa questa via, *un paesaggio assolutamente singolare*, fatto di *luce, colori, ritmi*, dei segni eminenti, cioè, del *divenire* e del *possibile*<sup>20</sup>.

*Mettendosi sulla via delle forme il soggetto scopre o rivede «la forma della composizione» di sé* — per riprendere, nella direzione del mio discorso sul carattere e lo stile in Valéry, una sua formulazione contenuta nella conferenza del 2 gennaio 1935 tenuta alla "Société française de philosophie", intitolata *Riflessioni sull'arte*<sup>21</sup>. Così *operando* il soggetto *instaura una vera e propria poetica di sé*, esemplata sul modello del *poetico* dove una forma o un ritmo, e non un significato o un termine cercato e combinato solo per il gusto 'narcisistico' di istupidire più che stupire il lettore, danno avvio alla composizione poetica futura<sup>22</sup>.

19. ID., *Cahiers* vol. VI, cit. p. 82.

20. Per la nozione di forma, si veda almeno il passo dai *Cahiers 1894-1914*, X, p. 386. E sulla questione, in generale, della *forma* e dello *stile* in Valéry, rinvio ai libri di JEANNINE JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pacini, Pisa 1982 (in particolare tutta la prima parte) e MICHEL JARRETY, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, PUF, Paris 1991 (in particolare si vedano le pp. 151-154; 176-181).

21. P. VALÉRY, *Réflexions sur l'art*, in "Bulletin de la Société française de philosophie", mars-avril 1935 [tr. it. in ID., *La caccia magica*, a cura di Marina Giaveri, Guida, Napoli 1985, p. 93].

22. Cfr. le riflessioni valeriane contenute in *Fragments des mémoires d'un poème*, in *Oeuvres*, I, cit., pp. 1474-1475 [tr. it., *Frammenti di memorie di un poema*, in Paul Valéry, *La*

Se è vero che i *significati*, i *nomi*, i *termini*, vale a dire tutto il campo del linguistico riportano, “storicamente”, un soggetto a dirsi e a dire sempre lo stesso, a vedersi sempre e soltanto sotto e secondo la forma imitativa trasmessa dall’Altro; se *la rete significativa* irretisce la singolarità, nel senso preciso di *caratterizzarla solo per la capacità che essa ha di ripetere il e di uniformarsi al “discorso dell’Altro”*, diventando così essenzialmente *un carattere prestabilito*, una *silhouette* compiuta e perfetta dell’Altro che sempre ci precede e a cui sempre ci rivolgiamo per essere dall’Altro *riconosciuti*, è evidente che solo una posizione *regressiva*, al limite della *disidentificazione* di sé e sul limite del *silenzio*, è capace di *inter-rompere* il circuito chiuso del linguistico *frapponendovi*, più che la propria ‘significatività’ singolare, la *forma* della propria composizione.

Solo questa modalità *metandrica* che riporta un soggetto caratterizzato *tel quel* dal noto all’ignoto, innanzitutto verso l’ignoto mondo-dato delle forme e insieme verso se stesso come «*manifold* [collettore] di possibilità»<sup>23</sup>, può suggerire una nozione *diabolica e non simbolica* dello stile — dove forme, colori, ritmi innanzitutto si danno a *sentire e vedere* e queste forme, colori, ritmi *trovandoli e ritrovandoli*, la singolarità, *ogni giorno nuovamente* non in un *aldilà del mondo dato ma* precisamente in *questo stesso mondo* che quotidianamente abita non vedendolo mai se non attraverso i nomi che lo fanno riconoscere!

La scelta valeriana di *uno stile diabolico*, sorretta da una «speciale sensibilità riguardo al linguaggio», *fu sperimentata* da Valéry in un testo giovanile iniziato nel 1898, un testo incompiuto, infinitamente ripreso e infinitamente abbandonato dal suo autore, conosciuto con il titolo di *Agathe*.

Il passo dei *Cahiers* che sto commentando rinvia, in effetti, a questo testo, nel quale Valéry si figurava una donna che dorme «due, tre o dieci anni di seguito» e di cui si suppone «che per tutto il tempo abbia sognato e che può al risveglio raccontare il sogno»; in questa

*caccia magica*, cit., pp. 155–157].

23. P. VALÉRY, *Cahiers*, édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson, Gallimard, 2 vv, Paris 1973 (I), 1974 (II). Il passo si trova nel II° vol., p. 277 [tr. it. a cura di R. Guarini, *Quaderni*, vol. IV, Adelphi, Milano 1990, p. 427].

condizione, continua Valéry, la donna non ha avuto sensazioni, se non quelle che si sono prodotte in sogno per via del sonno, delle sensazioni *libere* dalla costrizione esterna e che consentono, perciò, di cogliere, «divenuto a poco a poco vuoto» il pensiero, lo stato *fosforescente* del mentale in quanto tale.

Non essendo questo il luogo per analizzare in dettaglio l'*abstract tale* denominato *Agathe*, un racconto astratto titolato anche, in omaggio a Edgar Allan Poe, *Manoscritto trovato in un cervello*, vorrei, di questo «capolavoro dell'impraticabile» come lo definisce lo stesso Valéry in una lettera a Pierre Louys, mostrare, per ricordarlo al passo dei *Cahiers* che sto analizzando, soprattutto *la sua luminescenza*<sup>24</sup>.

Più precisamente ancora, e tenendo come filo rosso una formulazione usata da Valéry nel suo testo: «scrivo come con il fosforo», si può dire che *la condizione regressiva* ipotizzata da Valéry consente, *nello svuotamento dei suoi significati attenti cui il pensiero è sottoposto*, d'ipotizzare, o vedere all'opera, *la formazione stessa del pensiero e del linguaggio*, come «un perfetto involuppo notturno», dove 'brillano', nel nero sfondo, *le forme luminose, i chiaroscuri delle idee, un'impresionalità così potente da cui il pensiero attento e il linguaggio orientato all'azione derivano la loro espressività*.

Aggiungerei, sulla scorta del racconto luminescente che è *Agathe*, dove *forme innanzitutto appaiono*, «nodi formali» più che «nuclei di significato», a dar conto del campo del mentale, che è perfettamente vera, e per me assolutamente condivisibile la tesi, avanzata a proposito di un altro scenario del mentale — quello che un/una psicoanalista sentono-vedono nell'esperienza analitica — che «la parola e il linguaggio sono punti di arrivo, non di partenza, di *un processo silenzioso di metamorfosi della luce e del colore*»<sup>25</sup>. Una formulazione che mi trasmette una strana gioia, quando la leggo e la rileggo, pari a

24. Come è stato efficacemente scritto da ERICA DURANTE nel suo testo, *Il tempo dell'incompiuto*, pp. 55-74, in F.C. PAPPARO (a cura di) *Di là dalla storia*, Quodlibet, Macerata 2007.

25. S. FINZI, *L'ordine quinquennale della mente*, p. 126, in ID., *La scienza dei vincoli*, Morretti & Vitali, Bergamo 2000.

quella che si vede negli occhi e nel sorriso dei bambini quando si trovano di fronte al ‘meraviglioso’, giacché abituati come siamo a pensare la dimensione del linguaggio come *il regno antitetico di cui è padrone assoluto l’essere umano*, come *lo scarto as-soluto* da ciò che ci circonda, come *la potenza inesauribile che crea ‘il mondo’, riportata* invece, come nella formulazione suddetta, a *un processo silenzioso di metamorfosi della luce e del colore*, ritrascrive, la discontinuità linguistica *in cui crediamo*, in quanto umani, *di abitare*, nel gesto *metandrico* di «ascoltare gli uomini così come facciamo con gli uccelli – o con le foglie», ovvero di riconnetterli, in una certa maniera, al «resto dell’accadere universale» (Freud).

Un *processo metamorfico* che il sogno lascia scorrere nelle sue costruzioni e che *il racconto del sogno* s’incarica di *dare a vedere*; una *teoria di forme* che *l’osservazione a perdita d’occhio*, per tornare al Valéry dei «principi di an-archia pura e applicata», di una foglia, di un albero *costituisce*, costituendo così per il soggetto che osserva “fuori dal comune” un *dato singolare*: il mondo dato *mai visto così*; e infine una *geografia dell’ombra e della luce*, per riprendere l’espressione coniata da Valéry che ritorna dal suo viaggio in Olanda, e che si sofferma con la mente, mentre guarda dal finestrino del treno il tracciato di luce e colore disegnato dal ‘movimento’ del tempo-treno, sui «piccoli filosofi» ritratti da Rembrandt, dove una *geografia dell’ombra e della luce* appunto si disegna, una *geografia* che è «insignificante e informe per l’intelletto» ma che è invece *decisiva e incisiva* per «l’occhio che percepisce ciò che la mente non sa definire».

*Processo metamorfico, teoria di forme, geografia dell’ombra e della luce*: possiamo dire che queste espressioni siano, a tutti gli effetti, i termini capitali per l’individuazione di uno stile? Uno stile improntato alla *diabolicità*, a quella capacità cioè di desimbolizzare, ovvero *di far perdere i tratti caratteristici e caratteriali* che sono pur sempre e soltanto gli effetti e lo scarto di *un processo di identificazione a e mai di relazione all’oggetto*, per riprendere la terminologia freudiana di *Psicologia delle masse e analisi dell’Io*?

Uno stile, detto nei termini di Valéry, che, *poieticamente*, «deve venir fuori naturalmente dall’applicazione all’oggetto», che, *mimetica-*

mente o genialmente invece, «si perde a causa dell'indebolimento di questa sensazione di applicazione»?<sup>26</sup>

Uno stile cioè che appare solo *lì dove si sente la gamma, musicale o coloristica, della singolarità?*<sup>27</sup>

Proviamo a rispondere a tutto questo, al fatto cioè che uno stile nasce esattamente *lì dove non c'è adesività ma scollamento e separazione, lì dove alla simbolicità* (quale effetto di un'identificazione all'oggetto che apre solo lo spazio della riproducibilità di sé attraverso l'Altro) *si sostituisce la diabolicità* (come applicazione 'seduttiva' all'oggetto che rende approssimativamente visibile al soggetto 'sedotto' un mondo tutt'altro da quello 'conosciuto' attraverso il *sim-bolo*), interrogando il Valéry che riflette sul *Moi tel quel* (così in un passo dai *Cahiers* del 1933), su "la cara persona", l'ineffabile e sacrale figura in cui concentriamo tutto 'noi stessi' — in una parola su quella dimensione caratteriale denominata da Valéry *personalità*.

Partirò anche qui da due passi dei *Cahiers*:

Le abitudini, il "carattere", ecc. costituiscono per un sistema vivente un insieme di "funzioni arbitrarie" che riducono il grado di libertà del sistema — e si aggiungono alla sua definizione. Il carattere è l'insieme delle abitudini della sensibilità — e queste abitudini non sono tanto una relazione tra domande e risposte quanto una sorta di atrofia intrinseca di certe risposte e d'ipertrofia per certe altre. Perciò il carattere si distingue dalla memoria — essendo la memoria delle forme generali della sensibilità e dell'energia<sup>28</sup>.

«La mia personalità è un ruolo che io so a memoria — o piuttosto il carattere di un ruolo più che la memoria precisa.

Essa è la mia reazione convergente — ciò per cui l'evento *x* provoca la modificazione *y* e non un'altra»<sup>29</sup>.

In entrambi i passi viene sottolineata una netta distinzione tra la dimensione del carattere e la memoria, pur essendo, come si legge

26. P. VALÉRY, *Cahiers*, II, cit., p. 946.

27. ID., *Cahiers* II, cit., pp. 988–989.

28. ID., *Cahiers* II, cit. p. 281 [tr. it. cit., vol. IV, p. 432].

29. ID., *Cahiers* II, cit., p. 292 [tr. it. cit., vol. IV, pp. 443–444].

nel secondo passo, il carattere, ovvero la ‘mia personalità’, nient’altro che una *riproduzione* di un *testo* che conosco a memoria. Sulla base di questa distinzione — che potremmo anche riportare a una distinzione ancora più forte, in Valéry, tra la dimensione del *tempo* e quella della *storia*, ovvero tra una dimensione *avventurosa e spigliata*: quella dell’*evento* temporale vero e proprio che introduce il possibile nel mondo e un’altra dimensione il più delle volte *tronfiamente solenne e sostenuta*: quella del *fatto* storico come *carattere* dirimente dell’agire ma di un agire *a ritroso* — sulla base della distinzione tra memoria riproduttiva e memoria ‘anacronica’ emerge che il carattere o *la personalità*, segnati essenzialmente «dal ricordo e dall’abitudine»<sup>30</sup>, o più precisamente ancora declinandosi in base a «un *essere stato* così e così»<sup>31</sup>, rappresentano all’interno di un sistema vivente quella *striscia continua e frenante*, una delimitazione o circoscrizione che inquadrano *nella prospettiva del medesimo* la possibilità metamorfica del sistema stesso.

All’interno della ‘vitalità’ del sistema, il momento del carattere si presenta come il momento *atrofico* o *ipertrofico* del sistema stesso, ciò che *rallenta* o *velocizza* lo spazio di esercizio del possibile da parte del sistema vivente.

Il ‘carattere’ cioè mostra o *una vitalità assolutamente ridotta nella sua intensità* o viceversa *un eccesso di vita impossibile da gestire*, per cui ‘un soggetto’, che si esprime sulla base del proprio carattere, è sempre o *poco presente* o *eccessivamente presente*, perché sostanzialmente *rivolto all’indietro*, lì dove è *stato una volta* e dove *vuole ritornare ad essere*.

Incapace, perciò stesso, di far sentire la propria ‘nota singolare’ dietro la maschera che solo *lo individua*, il *carattere soggettivo*, la personalità *telle quelle* stanno allora a rappresentare unicamente *la cifra del ricordo*, la tautologica ripetizione dello stesso, solo una presa e ripresa uniforme e costante di un *già stato*, unicamente e perpetuamente *orientato da un unico abito gestuale* che, a fronte di ogni evento, ovvero all’irruzione del *tempo*, *ridice e mostra* soltanto la formula ri-

30. Id., *Cahiers II*, cit., p. 280 [tr. it. cit., vol. IV, p. 431].

31. Id., *Cahiers II*, cit., p. 289 [tr. it. cit., vol. IV, p. 440].

assuntiva, *storica*, della propria semplificata identità: *Io sono un Tale, questa Persona qui!*

Cosiffatto, un soggetto non potrà mai *inventarsi* uno stile, ma solo e sempre interpretare un ruolo, o meglio ancora *riprodurlo*. Nella stanca nenia di se stesso, nella sua estenuante litania, il *soggetto uni-forme* perde anche la benché minima *perspicacia rispetto a sé*, diventa incapace anche solo di ‘movimentare’ la propria stessa abitudine a essere uguale a se stesso, quasi impossibilitato a far emergere, *almeno una volta, fosse anche solo per sbaglio o sbadataggine, un tratto di variazione*, proprio perché il *soggetto tel quel* l’abito gestuale dal quale è connotato è capace solo di indossarlo—gestirlo *sempre allo stesso modo*, di rivestirsene *sempre alla stessa maniera*, temendo, nell’assunzione possibile di uno stile, che *muta la forma della ripetizione in una ripresa ritmica di se stessi*, di *non essere più riconosciuto*, non capendo peraltro che la stessa esperienza di essere riconosciuto o contiene in sé *il rischio di non avvenire*, simile a quel *très léger décalage* che è il risvegliarsi ogni giorno al proprio se stesso, o non è nemmeno più *l’esperienza*, in senso forte, *dell’essere riconosciuti!*

È per questo motivo che Valéry può, a giusta ragione, dire:

Un uomo reale, io, tu — è soltanto un frammento, la sua vita, qualunque essa sia, è solamente un campione, un’indicazione, uno *specimen*, un abbozzo, — qualcosa, in una parola, di *minore* nel suo insieme dell’essere possibile grazie a quest’uomo determinato. Per ogni uomo, la sua vita è una diminuzione (finanche insperata), un impiego ristretto, incompleto, del piano e delle organizzazioni che lo definiscono.

Ma l’accidentale — vale a dire le azioni esterne che si esercitano su quest’organizzazione — la *risvegliano*, tuttavia, l’animano, la realizzano attraverso provocazioni e ostacoli e senza l’accidentale essa non sarebbe nulla.

L’accidentale gli è indispensabile ed è alla luce di questi eventi che si vede e si pensa più generale, più inclusivo di ogni accidente, di ogni vita particolare, la sola che egli possa avere.

L’accidente vita contiene la sostanza... mente. Si vive, si è — *in occasione di* tali fatti che ci sono estranei, ignoti, tangenti... Una parola magnifica, un tratto di *genio* devono quasi tutto alla *chance*, all’invito esterno fortuito<sup>32</sup>.

32. ID., *Cahiers II*, cit., p. 290 [tr. it. cit., vol. IV, p. 442].

Se è vero che la vita reale di ognuno di noi non è mai che un abbozzo, un frammento di *una vita possibile* e la dialettica *concreta* di ogni vita si ritma secondo questa tensione sempre aperta tra il reale e il possibile, è però altrettanto vero che se *tra il reale e il possibile* non si desse o si avvertisse *la presenza intermittente dell'accidentale*, del contingente, della *chance*, nessun uomo 'possibile' potrebbe mai darsi e nessun uomo reale potrebbe mai continuare ad essere la realtà determinata che pur sempre è.

*Il bagliore dell'accidentale* è ciò che permette e all'uomo reale e all'uomo possibile la loro concreta 'presentificazione' — solo a partire dalla *tangenza dell'accidentale*, solo a partire *dalla variazione contingente*, in una parola, solo se tra l'uomo reale e l'uomo possibile *si disegna, quasi a mo' di incidente, una sorpresa che allude a una forma*, è possibile che uno stile: ovvero *una sorpresa costruita*<sup>33</sup>, possa prendere corpo.

Diabolicamente sfidando giorno dopo giorno, con il suo stile/ con il suo stilo, la potenza 'mimetica-significativa' del linguaggio, che costringe 'il possibile' a "un esser-già-stato" ("E più sono io, meno *io lo posso*"), che restringe *l'area di sorpresa* proveniente dal 'mondo-li', e il soggetto che vi si aggira all'eco *sempre più stonata* dei propri antenati, Valéry ha dedicato l'intera sua ricerca, di vita e di pensiero, all'*individuazione di uno stile*, un qualcosa, come si evince da uno splendido passo dei *Cahiers*, che porta 'l'autore' che vuole incarnare uno stile ad articolarlo tra queste due dimensioni:

«Calcare la scena del mondo per replicare quel che già vi è apparso, e molte volte, e in modo magnifico: chi lo farebbe, se ne avesse consapevolezza? Chi vorrebbe ripetere? Chi non preferirebbe la vita oscura, che almeno ripete solo il necessario, e anche senza saperlo? D'altro canto, introdurre il nuovo come al primo giorno, darsi all'innovazione per l'innovazione, è cecità. Vogliamo innovare in maniera più radicale»<sup>34</sup>.

Ebbene, se uno stile dev'essere trovato, esso può essere cercato-*inventato* solo a partire da questa dialettica concreta tra una modalità

33. Id., *Au sujet d'Adonis*, in *Oeuvres II*, cit., p. 483 [tr. it, *A proposito di Adonis*, in Id., *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Rizzoli, Milano 1971, p. 120].

34. Id., *Cahiers II*, cit., p. 1409.

di presentazione di se stessi “sulla scena del mondo” fatta in nome di una *caratterizzazione di sé* che cacofonicamente ‘raglia’ il proprio essere al modo del sempre già stato e un’*espressione* stupidamente ‘creativa’ di se stessi, che rischia solo, volendo essere sempre e soltanto un assoluto *novum*, di riportare il proprio essere soggettivo a quel ‘nulla d’essere’ che lo ha ‘scaricato’ nel mondo.

Ma se è possibile, come scrive Valéry,

dividere l’esistenza mentale [...] in due parti [...] la prima comune con gli altri uomini durante la quale [si riducono] le [proprie] percezioni [perché le si] combina in vista dell’utilità – diretta; la seconda, particolare e talvolta singolare, nel corso della quale [si cerca] di *ri-percepire* (c.m.) le cose abolite — di ritrovare il primitivo caos — la totalità della [propria] sensibilità — le sensazioni soggettive — le sbavature — gli “errori” dei sensi, ovvero le sensazioni non corroborate dagli altri — le coincidenze, ecc. il *qualunque*<sup>35</sup>

allora, probabilmente, lo stile che è il diavolo, ovvero *la cifra della separazione*, potrebbe anche configurarsi, nella *distanza che sempre instaura* tra un “sé” dedito al *comune* e un “sé” che si ritrae nel *qualunque*, come un *luogo geometrico di congiunzione tensionale* delle «due parti dell’esistenza mentale» di ognuno, dove il *comune* e il *qualunque* vengono *riarticolati secondo una gamma formale* che ‘mette in vista’ il proprio essere singolare, andando così a costituire non un “nuovo qualcuno” che risente ancora della ‘generalità’ di un gusto, ma *una forma della composizione di sé* che, potremmo definire, con una parola joyciana, una *composizione chaosmica* proprio perché la soggettività si è rimessa al “qualunque caotico” che pur la compone ma in vista di *una ri-percezione*.

Lo stile, in definitiva, si presenta, a tutti gli effetti, come *un ritaglio profondo* che incidendo il carattere dato di ognuno di noi, aprendovi uno squarcio, presenta ad ognuno il proprio medesimo sotto la figura di un ignoto di cui sorprendersi, senza necessariamente pensare tuttavia *quest’eventualità* che prende forma nell’apertura tra sé e sé

35. ID., *Cahiers II*, cit., p. 988.

come il segno della propria *unicità* da venerare e presentare ad altri quale indice della propria eccezionalità. Molto più semplicemente quel che viene fuori dall'*impresa stilistica* è un *divenire singolari* che non disdegna la somiglianza con l'altro ma nemmeno la preferisce, avventurandosi invece, rispetto a queste due maniere, a *poter essere anche altro da sé*, come unica via che consente, in concreto, l'*avvicinamento "distonico" all'altro da sé*.

**SOTTO IL VESTITO**



**NIENTE**



## *You are what the work ultimately is about...* Esperienza estetica, stile e stile di vita.

di Filippo Fimiani

*Tibi or not to be*  
Alexandre Dumas

### 1. Aspettualità ed esemplificazione

Gérard Genette, all'entrata "Style" del suo ultimo libro, *Codicille*<sup>1</sup>, riviene a uno dei suoi autori preferiti, ovviamente Proust. Questa ripresa   a pi  titoli significativa, ma vale la pena di accennare che gi  il titolo peritestuale del volume genettiano, certo vezzosamente, dichiara il suo statuto parergonale e supplementare, il suo esser commento o ricominciamento di un libro o ipotesto precedente. Nel caso specifico, si tratta di *Bardadrac*, del 2006, che gi , quanto a lui, si affermava per la sua eccentricit  di genere, essendo pubblicato nella collana "Fictions & cie" e presentandosi come una sorta di abbecedario o di lista idiosincratca, con riflessioni e *rêveries*, riesami e riepiloghi di strumentazioni critiche e riformulazioni di stereotipi culturali, p.es. di medialetti, o idioletti mediali, e cos  via.

Mi preme dire, di questi due libri inclassificabili e delle poche pagine che m'interessano per affrontare qualche elemento del rapporto tra carattere e stile, che tutto un regime di storicit    qui implicato. Voglio cio  subito richiamare l'evidenza che una storicit , assai complessa e sfaccettata,   implicata sia nell'analisi dello stile che nel suo oggetto: insomma, sia la definizione o il discorso che Genette fa sullo stile, sia lo stile in quanto tale, sono storici. E questo non

1. G. GENETTE, *Codicille*, Seuil, Paris 2009, pp. 287-292. Cfr. H. MAUREL-INDART, *Le plagiat* (nouv.  d.), Gallimard, Paris 2011, pp. 377-381.

perché, da una parte e quasi banalmente, Genette dice cose sensibilmente diverse dai suoi lavori precedenti, o perché, ben più sottilmente, le liste, nelle loro quasi infinite funzioni e fattezze, come ha mostrato con finezza recentemente Bernard Sève<sup>2</sup>, non si riferiscono mai al presente esistenziale o discorsivo della loro produzione, ma, al contrario, sempre o al passato o al futuro, magari con l'intenzione e l'aspirazione, più o meno performativa e, finalmente, magica, di cambiarli, di governarli, di crearli. Piuttosto, si tratta di puntare il dito sulla storicità inerente sia alla produzione che alla manifestazione di uno stile, che alla sua fruizione e ricezione, estetica e critica, sensibile e discorsiva.

È appunto quanto fa Genette, allorquando sottolinea, commentando un passaggio delle note di Proust sulla letteratura e la critica, pubblicate postume nel *Contre Sainte-Beuve*, il nesso tra la storicità e la percepibilità come condizione di possibilità di quanto fa di uno stile uno stile, e di quanto possa fare uno stile. Insomma: non ci sarebbe stile, se non ci fosse una qualche evidenza o emergenza, una qualche sopravvenienza, seppur minima ed effimera, di una qualche proprietà o qualità estetica per un soggetto e i suoi sensi, per la sua sensibilità e sensorialità. Qualcuno, in una qualche vaghezza perfino quasi-immateriale come un'aria o un'atmosfera, come un non-so illocabilizzabile e auratico, deve pur avvertire, insomma, sentire e riconoscere un tratto d'una qualche individualità, particolarità o specificità, per poi regolarvi, per differenza, le sue attitudini e condotte emotive e cognitive, le sue abitudini sensibili e intellettuali più o meno soddisfacenti, per goderne o patirle, per imitarle, emularle, valutarle bene o male, e così via, insomma per riconfigurare la propria esperienza. Se Proust non distinguesse, cioè, sottolinea Genette<sup>3</sup> e noi con lui, se non *percepisse* «l'air de la chanson» propria a ciascun autore «sous les paroles» di un suo testo, non potrebbe esserci, per dirla con Wittgenstein<sup>4</sup>, «un pensiero che echeggia nel [suo] vedere». Se non ci fosse un apparire improvviso, discreto e discontinuo, di un

2. B. SÈVE, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Seuil, Paris 2010.

3. G. GENETTE, *Codicille*, cit., p. 287.

4. L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche* (1953), Einaudi, Torino 1967, p. 278.

aspetto rispetto un *continuum* sensorio, non ci sarebbe, insomma, alcun elemento di stile, riconoscibile e identificabile, immediatamente o meno, non si darebbe p.es. alcuna somiglianza, non si esibirebbe alcuna esemplarità, e, fondamentalmente, non ci sarebbe nessuna relazione di sensatezza, sia essa estetica, artistica, storico-critica, e così via.

Tra queste relazioni ci sono, beninteso, anche il *pastiche* e la parodia, di cui, in realtà, Proust dà qui, com'è noto, una definizione dissimulata e metaforica. Forma espressiva e, appunto, stile di secondo grado, il *pastiche* consiste a prendere in prestito uno stile da un dato precedente — da un ipotesto individuale o collettivo, non solo strettamente testuale ma generalmente espressivo, gestuale o pragmatico come è una visione del mondo o una forma di vita, sia essa di un autore, di una scuola, di un genere, di un'epoca, di una comunità etc. E tale dato anteriore è assunto per imitazione in un artefatto, di nuovo non necessariamente un testo ma *latu sensu* un fatto espressivo, che è prodotto al fine, però, non dell'identificazione e della *reductio ad unum* del diverso, ma della differenziazione e della soggettivizzazione. L'originalità, così esibisce per simulazione e dissimulazione il *pastiche*, è per vocazione differenziale, processuale e tardiva, e lo stile è per natura artificiale, vicario e secondo e, perciò, unico — condizione necessaria ma non sufficiente di stile è che una cosa può esprimere solo le proprietà che le appartengono, ma non originariamente, e neppure per la loro natura materiale.

Per essere tale, sembra dunque che uno stile deve essere insieme esemplare ed esemplificativo, espressivo e impressivo. Sembra cioè che una qualche qualità, sia interna che esterna (ammesso e non concesso, come non credo sia, che si possa qui distinguerle di diritto e non solo di fatto, come per forma e contenuto, o struttura), sembra che una qualche proprietà, per essere stilistica, deve comunque consistere e sussistere in una qualche manifestatività e aspettualità — ripeto: pur parziale, fugace e minima —, e, beninteso, non in sé e per sé ma *per qualcuno*. Sembra, insomma, che solo a partire da un qualche vincolo sensibile, pur instabile, confuso e opaco, un artefatto o un fatto espressivo può essere ed esistere come opera o atmosfera, come atto o gesto singolare; sembra che solo se vincolati a

una qualche percepibilità, pur aleatoria, ambigua e amorfa, un'opera, un'atmosfera, un atto o un gesto possono compiersi e realizzare ciò che sono e ciò che fanno.

Se nulla ci costringe ad attenerci a una definizione ristretta dello stile, limitata ai manufatti e ai prodotti artistici e alle istituzioni del mondo dell'arte, sembra però indispensabile all'esistenza e allo statuto di ciò che chiamiamo "stile", una pur minima manifestatività di alcune sue proprietà. Affinché si dia un'esperienza di ciò che si dice "stile", sembra poi necessaria una pur ellittica simbolicità o metaforicità di tali qualità. Mi riferisco al senso che, con le debite differenze — qui trascurabili —, Nelson Goodman<sup>5</sup> e Arthur Danto<sup>6</sup> danno a questi termini. Uno stile, ammettiamo: di un'alba o di un momento qualsiasi, o di un edificio, un supermercato o un aeroporto, di questo o quel sito in questa o quell'occasione, per esser tale deve riferirsi a qualcosa di caratteristico, significativo, pertinente o notevole, deve esemplificare, cioè, una o più proprietà degne di attenzione e apprezzamento, finalmente di valutazione e giudizio, non necessariamente, ripeto, solo estetico o storico-critico, ma anche, mettiamo, empatico, affettivo ed esistenziale, e, in generale, esperienziale<sup>7</sup>. Sembra, in definitiva, che una fenomenologia e una teoria dell'esemplificazione sono utili e forse indispensabili per una definizione elementare dello stile.

Sembra, cioè, che si percepisce lo stile di un artefatto o di un fatto espressivo a prescindere dalle competenze utili ad analizzare e classificarne le proprietà strettamente predicabili come stilistiche e a specificare le condizioni necessarie e sufficienti della loro presenza *per qualcuno*. Significa questo, mi domando sin da ora anticipando quanto discuterò poi, che non è necessario postulare o immaginare che l'essere "arte" o "stile" di qualcosa comporti necessariamente

5. N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte* (1976), Il saggiatore, Milano 1976, pp. 53-7; Id., *Vedere e costruire il mondo* (1978), Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 27-47.

6. A. DANTO, *La trasfigurazione del banale* (1981), Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 200-254.

7. Sull'estetica come filosofia dell'esperienza, insiste da ultimo P. D'ANGELO, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.

una differenza o una trasgressione visiva e, in generale, percettiva, considerevole e apprezzabile, nei confronti dell'*habitus* quotidiano o di un *ethos* comune, insomma di quello che si chiama uno “stile di vita” condiviso, di una comunità o di un'epoca?

Per ora, diremo che proprio l'insorgenza e la pregnanza aspettuale di alcune qualità, la sorpresa percettiva per la loro esibizione sensibile, quando questo accade — perché, per dirla ancora con Wittgenstein<sup>8</sup>, «vedere è uno stato», non una scelta —, ingaggia un dispendioso lavoro di rettifica, aggiustamento, negoziazione. Inizia, allora, una lussuosa fatica estesiologica del senso, un impegno non-eterodiretto alla sensatezza, necessario a fare della sorpresa dei sensi una scoperta estetica mai definitiva, a riconfigurare la fattualità dell'incontro sensibile in possibilità e disponibilità a una costruzione condivisa di significati. È così che si sottrae l'esemplificazione alla denotazione o alla rappresentazione, e, finalmente, si avvia una comprensione del cambiamento aspettuale (pur minimo e repentino, perfino fallace) smarcata dall'interpretazione come riconoscimento del già noto.

(Si sarà riconosciuto qui un tono valérianico: penso, infatti, al ruolo dell'*eccitante* nell'infinito estetico.)

## 2. Quando essere è (far) fare

Questa impossibilità a separare ciò che un'opera, un fatto espressivo o un aspetto, è, da ciò che un'opera, un fatto espressivo o un aspetto, *fa*, tale impossibilità a dividere ciò che è da ciò che *fa*, ebbene, questo è o sembra essere lo stile.

Così inteso, lo stile è molto simile a ciò che Genette<sup>9</sup> chiama *operalità*. Estendendola oltre l'artistico, direi che operalità è la potenza in atto, ma mai esaurita e predefinita, a far opera di uno stile, è la sua fertilità a generare relazioni, azioni e reazioni, effetti e affetti, presso

8. L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, cit., p. 279.

9. Posso qui solo rimandare a G. GENETTE, *L'opera dell'arte*. 1. *Immanenza e trascendenza* (1994), e *L'opera dell'arte*. 2. *La relazione estetica* (1997), entrambi tradotti a cura di Fernando Bollino per CLUEB, Bologna 1998.

qualcuno. L'operatività dello stile, è il suo far opera, il suo far essere stilizzazioni — in generale, in quanto possibili, come in riserva e in esercizio per così dire *sur place*, senza alcuna teleologia positiva e fattuale prestabilita, produttiva in senso pragmatico e cognitivo determinato e ristretto.

Messa così, uno stile non sarebbe allora soltanto il risultato e lo scopo né d'una tecnica e d'una credenza — siano esse quelle che regolano la produzione e la fruizione di un artefatto in un mondo dell'arte, o quelle che disciplinano l'articolazione e la partecipazione di un corpo a un fatto sociale totale in una provincia finita di significato —, né sarebbe solo l'effetto e il fine d'una visione del mondo e d'una maniera di essere. Uno stile sarebbe anche, forse sarebbe *soprattutto* il mezzo e lo strumento adeguati per trasmettere le condizioni di possibilità di tali maniere di configurare l'esistenza e tali forme di vita. Mezzo e strumento, si faccia attenzione, che non sono né semplici né univoci, giacché lo stile è irriducibile a una scelta intenzionale, coscienziale e volontaria, del soggetto (individuale e collettivo), che vi è invece coinvolto e implicato in molti modi, forse innanzitutto sintomatologici, irriflessi e automatici (si pensi, per restare alle arti visive, al metodo di Giovanni Morelli, o, al confine tra arte, cultura visuale e forma di vita quotidiana, al saluto analizzato in pagine celebri da Panofsky e da Goffman). Lo stile include, infatti, i tratti caratteristici sia del contenuto che della forma, cioè sia di ciò che si dice e, in generale, si esprime, sia di come lo si dice e lo si esprime (e, beninteso, anche di cosa e di come non si dice e non si esprime: anche il "non", dall'elusione alla dissimulazione, dalla mancanza alla menzogna, dal grado zero alla sovra-determinazione sintomale, fanno parte dello stile).

Ho già sottolineato che per esser tali, tali tratti stilistici esemplificano in maniera metaforica e discreta delle qualità che non appartengono letteralmente e originariamente a ciò cui si riferiscono — un'opera di Kiefer non è tragica o malinconica solo perché in piombo e pesante, sebbene la sua fattualità fisica sia inemendabile (e affare di una indispensabile iconologia del materiale), ed è tuttavia realmente e per acquisizione, appunto per stile e abitudine, tale. Ho detto anche che, in linea di principio, per esser reali, cioè efficaci presso qualcuno

e capaci di far esser una stilizzazione di sé — anche inoperosa, anche fallimentare o, per dirla con un po' troppa enfasi, *sovvrana* —, devono essere percepibili, anche se parziali, opachi o rarefatti. Detto in altro modo, le proprietà stilistiche non sono fisiche, vincolate alla sostanza materiale del testo, dell'immagine, del gesto, o, si potrebbe suggerire, alla naturalità del loro carattere — corporeo, neurologico, psichico —, ma sono proprietà acquisite mai una volta per tutte inerenti alla loro efficacia e funzione. Stilistiche, dice Danto, sono quelle proprietà che esemplificano, in maniera figurata e metaforica, il loro poter essere «strumenti di autorivelazione»<sup>10</sup> senza dover esser sintomi in senso psicologico o pre-freudiano, il loro poter riguardare ed essere a proposito sia di se stesse — come nella pittura auto-riflessiva del Modernismo di Clement Greenberg, ma anche nell'Arte Moderna per Adorno —, sia di noi stessi, giacché, per dirla sempre col filosofo americano<sup>11</sup>, «noi siamo sistemi di rappresentazioni, modi di vedere il mondo, rappresentazioni incarnate».

Ora, in questo *a proposito di* è in gioco l'istituzione e l'interpretazione di una differenza tra stilistico e banale, tra espressivo e quotidiano. E tale differenza insieme rasenta il crinale scivoloso tra autoreferenzialità artistica e riferimento mondano<sup>12</sup>, e attraversa la forma e il contenuto, il come e il cosa, l'aspetto e il soggetto, il percepibile e l'intelligibile.

Si ricorderà il settimo, e assai discusso, capitolo di *La trasfigurazione del banale*, consacrato a “Metafora, espressione e stile”, e si dirà, quindi, che comprendere un'opera d'arte è cogliere, ma non necessariamente *solo* grazie all'attenzione percettiva e col favore della sorpresa aspettuale, la metafora che vi è presente e il suo modo di esemplificare delle proprietà in quanto stile. Se, per Danto, la struttura delle opere d'arte è «identica o molto vicina a quella delle metafore»<sup>13</sup> — giacché un'opera deve produrre effetti sensibili e cognitivi non

10. A. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit, p. 13.

11. *Ibidem*, p. 249.

12. Su cui insiste, *contra* Danto, da ultimo P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 52-4.

13. A. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, cit, p. 211.

solo per la lettera del suo aspetto fisico e delle sue proprietà primarie, secondarie o perfino sopravvenienti —, e se il discorso critico e filosofico non può fare altro che descriverne il funzionamento e l'*ars* senza esaurirne la potenza e la *vis*, allora il contenuto finale di tale metaforicità, l'oggetto ultimo *a proposito di* cui lo stile esprime e rivela un contenuto, è il soggetto umano, allo stesso tempo nella sua generalità e universalità e nella sua individualità e singolarità.

Scrivono Danto<sup>14</sup>:

...le più grandi metafore dell'arte credo siano quelle in cui lo spettatore si identifica con gli attributi del personaggio rappresentato, e vede la propria vita nei termini della vita [rappresentata] — [...] Non è possibile separare completamente dalla propria identità quel che si crede la propria identità: credere di essere Anna [Karenina] è essere Anna per il tempo in cui lo si crede [...]. L'arte, che talvolta è metafora della vita, implica che la comune esperienza di uscire da noi stessi che l'arte ci fa fare — la famosa illusione artistica — sia per così dire la realizzazione di una trasformazione metaforica il cui soggetto siamo noi stessi: l'opera, in fin dei conti, è a proposito di te...

Come ha detto George Steiner, «una lettura seria e profonda cambia la [...] vita: è un incontro con un'apparizione imprevista, come un incontro all'angolo della strada con l'amante, con l'amico, con il nemico mortale». Incontro, dunque, significativamente lo ribadisce oggi Paolo D'Angelo<sup>15</sup>, memorabile e insieme ordinario, irrisolto e aperto a tutte le possibili forme del sentire e del potere, *Rendez-vous* — nella lingua di Baudelaire e Duchamp — che contiene in potenza la fusione privata, il dialogo tra pochi e il dissidio tra molti, l'esperienza intima e le pratiche comuni, le avventure dei sensi e dei sentimenti individuali, e le costruzioni, o le distruzioni, del senso comune. Incontro come virtualità di possibili stilizzazioni di vita.

E tuttavia, vorrei ora brevemente soffermarmi su una problematizzazione, su una messa in sospensione se non in crisi, del funzionamento aspettuale e percepibile dell'esemplificazione e dell'esemplarità stilistica, nel passo di Danto e di Steiner data quasi per scontata,

14. *Ibidem*, pp. 210-1.

15. P. D'ANGELO, *Estetica*, cit., pp. 58-71.

sebbene inerente un personaggio della finzione letteraria — la cui identità ideale, oggetto di un apprezzamento molto variegato e complesso, è in tutta evidenza, e contrariamente a quanto accade per esempio di fronte a un ritratto pittorico o scultoreo, del tutto svincolata da dati sensibili e proprietà intrinseche e funzionali dell’artefatto e del supporto.

### 3. Incontri

Mi riferisco alla sequenza di un film di Woody Allen, *Another woman* (1988). La protagonista, interpretata da Gena Rowlands, è professore di filosofia all’università. Nel suo nome sembra esserci il destino di chi fa filosofia: si chiama, infatti, Marion Post, e, come la nittola di Minerva hegeliana, sembra dover arrivare sempre “dopo”, a cose fatte, non solo in ritardo ma troppo tardi rispetto i fatti e le azioni, le fortune e le ferite della storia collettiva e personale. Nel segno di questo patronimico non proprio esaltante, la voce fuori campo di un intenso monologo interiore racconta di un rinvenimento casuale e cogente, nell’appartamento affittato per scrivere il suo nuovo libro lontano dal mondo, dice di qualcosa che si rivolge quando meno se lo aspetta proprio a lei, l’intellettuale soggetto di un sapere melanconico che viene irrimediabilmente dopo il sentire e il vivere.

Lo riporto in italiano:

Quando tornai a casa ero troppo scossa per dormire. L’incidente con Claire mi aveva lasciato nervosa e imbarazzata. Pensai che leggere qualcosa potesse calmarmi. Sfogliai il Rilke di mia madre. Quando avevo sedici anni, avevo scritto un *paper* sul suo poema *La pantera* e sull’immagine che vedeva la pantera mentre fissava lo sguardo fuori



Figura 1

dalla gabbia,. E concludevo che quell'immagine poteva essere solo di morte. Poi, vidi la poesia preferita di mia madre: *Torso Arcaico di Apollo*. C'erano delle macchie sulla pagina. Credetti fossero le sue lacrime. Erano cadute sull'ultimo verso: «non c'è punto che non veda / te, e la tua vita. Tu devi mutarla.»

Macchiati, forse, dalle lacrime della madre scomparsa, gli ultimi versi di un sonetto, celeberrimo, di Rilke hanno finalmente ritrovato la figlia ormai donna di mezz'età, disillusa e stanca, e si rivolgono, di nuovo e diversamente, proprio a lei. Sono le ultime parole di *Torso Arcaico di Apollo*<sup>16</sup>, che apre la Seconda parte delle *Nuove poesie*, dedicate a Rodin e composte tra il 1907 e il 1908, durante il fondamentale soggiorno parigino iniziato nell'estate del 1902, in cui Rilke andava sciogliendo la sua crisi del verso e dello stile non solo poetico ma esistenziale alla scuola della scultura prima e della pittura poi. Rilke ha quasi certamente ammirato al Louvre, donato da Edmond e Gustave Rothschild (1873), il *Torso di Mileto* (480–470 a.C.), così detto perché ritrovato presso il Teatro ellenistico di Mileto in Asia Minore, paragonato da alcuni al celebre Apollo di Didime, in bronzo, di Canaco Siciono. La scultura è ridotta in rovina, la figura è priva degli arti e della testa, e, tuttavia, è tale corpo del bello sfigurato dal tempo che parla in prima persona; è tale frammento archeologico, in cui ancora si manifesta la struttura dell'immagine e l'originario stile severo, che si rivolge direttamente a lui, Rainer Maria Rilke, a Marion Post, allo spettatore in generale, finalmente allo spettatore che noi stessi siamo, oggi. E ci dà il tu e c'interpella a un'emancipazione reale da ogni relazione predefinita tra il sentire e il dato sensibile, da quella che Jacques Rancière<sup>17</sup>, non per caso evocando il sonetto rilkeano, chiama il regime etico dell'estetica.

16. Ho riportato la traduzione di A. Lavagetto in R.M. RILKE, *Poesie I*, Einaudi, Torino 2000, p. 567.

17. J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008, pp. 67–8. Per un approfondimento, mi permetto di rinviare a “Lo spettatore indecidibile. L'emancipazione estetica tra retorica e poetica”, in R. DE GAETANO (a cura di), *Politica delle immagini: Su Jacques Rancière*, Pellegrini, Cosenza 2011, pp. 115–152.

Non mi attarderò sul rapporto, assai stretto secondo alcuni<sup>18</sup>, tra la focalizzazione della scrittura echfrastica e la visione meccanica, ripetuta e frammentata, della fotografia e del cinema espressionista, né sull'influenza delle letture di Hildenbrand e Wolfflin sulla poetica plastica di Rilke, né sull'emulazione letteraria messa in essere dalla sua *Ding-Gedichte*, dalla sua poesia-cosa, della sua riformulazione del torso isolato anche nella pratica scultorea, per fusione parziale e montaggio, di Rodin; sono tutti elementi, questi, che per certi versi datano definitivamente come moderna, se non come modernista e, quindi, per noi irrevocabilmente



Figura 2

passata, l'esperienza rilkeana. Non posso, però, non sottolineare come, nella scrittura di Rilke, alcune proprietà solo metaforicamente salienti, e non appartenenti realmente all'oggetto descritto — che non è, si ricordi, che un torso, ovvero un artefatto mutilo di cui restano solo i tratti stilistici strutturali —, s'incarnano in una funzione di sguardo. Lo spettatore-lettore, interno ed esterno alla focalizzazione descrittiva, è vincolato suo malgrado da e a tale attante ottico, che non è legato né alla natura fisica dell'oggetto né al suo aspetto. Qualcosa, in assenza di un viso e degli occhi,

18. Mi limito a K. CALHOON, "The Eye of the Panther: Rilke and the Machine of Cinema", *Comparative Literature*, vol. 52, no. 2 (Spring, 2000), pp. 143–156, e CH. ASENDORF, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert. Texte zur Medienkultur*, Anabas-Verlag, Berlin 1984, p. 134 et passim.

guarda e si rivolge allo spettatore. Qualcosa — «una ‘cosa’ nel senso più alto del termine», cioè un corpo–cosa che parla e comunica se stesso mediante un potere effettivo e «una forza appellativa [...] presente nell’oggetto ricreato dalla poesia», come ha recentemente detto Sloterdijk<sup>19</sup> commentando irriguardo (ed è questa un’altra maniera di sancirne la loro Modernità, per noi inutilizzabile) gli ultimi versi del poema rilkiano. Sloterdijk li ha presi addirittura in prestito come titolo del suo ultimo libro.

Per dirlo invece con il lessico con cui ho provato a introdurre qui qualche elemento utile per districare la questione dello stile: del manufatto statuario, alcune proprietà, percepibili solo parzialmente, anzi: *per nulla*, attuano figurativamente un’apostrofe muta e realizzano una *Facingness*, una frontalità e qualcosa come un viso, fanno finalmente figura e opera, agiscono cioè attivamente e autonomamente, ben aldilà di ogni loro possibile candidatura a un’attenzione aspettuale soddisfacente, sul soggetto — Rilke spettatore della statua, Marion Post lettrice del suo poema, poi lo spettatore del reperto plastico e del film, nonché il lettore della poesia e dei suoi commenti che noi siamo. Qui, davvero lo stile è e fa essere una stilizzazione, ma, pur sempre iscritto nella cornice e nell’*habitus* culturale ogni volta diversa della sua ricezione, è relativamente o assolutamente emancipato dalla sua manifestatività sensibile. L’operatività dello stile, allora e contrariamente a quanto avevamo prima visto, non è necessariamente, o non esaustivamente, affare d’una fenomenologia. E un incontro si dà, accade a qualcuno, anche senza che ci sia niente o nessuno di fronte, da vedere, toccare o ascoltare<sup>20</sup>.

«Denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern». Qualcuno, lo spettatore e il lettore che noi siamo, è dunque convocato da un equivalente della prima persona e di un volto che,

19. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, Cortina, Milano 2010, p. 27.

20. Si dovrebbe qui proporre e discutere un esempio senza esemplarità: tra altri possibili, *Le Vide* di Yves Klein, celebre mostra del 1958 senza letteralmente nulla. Mi permetto di rimandare a “Embodiments and Art beliefs”, *RES. Anthropology and Aesthetics*, vol. 57/58 (Spring/Autumn 2010), pp. 283–298.

mutilato e senza vita, incarna un'identità operale che, illocalizzabile e come diffuso, trascende il dato empirico e oggettuale del suo esser manufatto — sia nel caso autografico del torso che della poesia, allografica —, e ordina di rifare la vita, la vita dei sensi e del senso, del sentire e del sapere, insomma la vita dell'esperienza in generale.

È stato detto che Rilke inverte un notissimo luogo delle lezioni di estetica di Hegel sul bello artistico ideale del Classico, che a sua volta ripeteva Platone e Apuleio, e tutta una tradizione dello sguardo dall'alto su cui hanno lavorato, con prospettive diversissime, Hadot<sup>21</sup> e Sloterdijk. Se l'arte trasfigura e fa di ogni artefatto un Argo dai mille occhi, «perché, dice Hegel<sup>22</sup>, l'anima interiore e la spiritualità siano viste in ogni punto [e] non soltanto la figura corporea, [l]'espressione del volto, i gesti e gli atteggiamenti [ma] la gradualità di tutte le condizioni dell'apparire devono trasformarsi dappertutto nell'occhio, in cui l'anima libera si dà a conoscere nella sua infinità interiore», il torso di Rilke, invece, è un oggetto che si comporta *come se* fosse un soggetto come noi. È un oggetto-quasi-soggetto (per dirla con Nathalie Heinich), che possiede metaforicamente alcune qualità d'una soggettività vivente — appunto la funzione di sguardo, una volontà e un'istanza enunciativa addirittura ingiuntiva, se non prescrittiva e normativa —. Il torso rilkeiano è, come dice Sloterdijk<sup>23</sup>, un «mittente di energie discrete ben indirizzate», è, a dirla col nostro lessico, un attante di stile, esemplifica, cioè, delle qualità solo parzialmente aspettuali e discernibili ma ben reali e attive. Qualità che s'incarnano in uno sguardo e una volontà che ci riguardano e ci fanno essere come soggetti d'una stilizzazione possibile, fanno sicché noi ci possiamo rifare soggetti attivi e ci ridefiniamo come protagonisti d'un comprendere non più circoscritto a determinati comportamenti e specifiche competenze, p.es. ristrettamente estetiche.

Siamo chiamati in prima persona, infatti, non per richiamare alla memoria il passato d'una forma di vita scomparsa, non per restituire dignità e visibilità a quanto è stato o rischia di esser dimenticato, una

21. P. HADOT, *Ricordati di vivere. Goethe e la tradizione degli esercizi spirituali*, Cortina, Milano 2009.

22. G.W.F. HEGEL, *Lezioni di Estetica* (1836–8), Einaudi, Torino 1976, p. 177.

23. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, cit., p. 31.

divinità estinta o fuggita, nemmeno per ricordare chi siamo stati e diventati — ma per ricordarci di vivere. Di vivere una vita in un certo modo, nel modo in cui è e nel mondo cui qualunque vita appartiene, mortale, come valore intrinseco in sé<sup>24</sup>, non riducibile a condizioni oggettive, soggettive e contestuali definite del suo accadere; anzi, come qualcosa di tanto ampio da poter sopportare e includere il cambiamento, anche il più radicale, sia delle esperienze, sia dei loro oggetti. Siamo reclamati insomma a una memoria del futuro e a un esercizio d'una messa in riserva del possibile.

Si dirà: siamo incaricati a operare una *conversione*. Sloterdijk<sup>25</sup> parla, credo a giusto titolo, d'una operazione microreligiosa. Questa sarebbe il modulo primario ed elementare d'una condotta interiore finalmente disponibile al rovesciamento soggetto/oggetto; il torso sarebbe allora supporto quasi aniconico d'una funzione di sguardo rivolta allo spettatore, da parte sua finalmente impegnato o soddisfatto in una «commozione estetica». Adorno<sup>26</sup> avrebbe forse parlato più volentieri di brivido estesico e di pelle d'oca: nella incompiuta *Teoria estetica*<sup>27</sup>, non solo afferma che i versi rilkeiani hanno mostrato in maniera insuperata che il linguaggio espressivo delle opere d'arte è «cosa più antica» del comunicare e del significare, ma rimanda anche a Benjamin, grande ammiratore del Malte e del sonetto per così dire *sub specie aerae*, laddove, lo si ricorderà, «avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare».

24. Riprendo qui parzialmente J. LEVINSON, “Valore intrinseco e nozione di vita” (2004), in ID., *Arte, critica e storia. Saggi di estetica analitica*, a cura di Fabrizio Desideri e Filippo Focosi, Aesthetica, Palermo 2011, pp. 226–7, 234–6.

25. P. SLOTERDIJK, *Devi cambiare la tua vita*, cit., p. 31.

26. TH. W. ADORNO, *Teoria estetica* (1970), Einaudi, Torino 1977, p. 553. Di questo *topos* adorniano, se ne veda la lettura in riferimento all'attenzione, non solo aspettuale, proposta da F. DESIDERI, *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Cortina, Milano 2011, pp. 53–4, e nell'Introduzione alla nuova edizione einaudiana della summa adorniana con G. Matteucci, del 2009, pp. xvii–xxi, nonché il suo *Il fantasma dell'opera. Benjamin Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Genova, il Melangolo, 2002, pp. 166–170.

27. Ivi, p. 191. Cfr. W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), in ID., *Angelus Novus*, Einaudi, Tortino 1962, pp. 124–5.

#### 4. Banalità

La straordinaria fortuna del verso rilkiano ci può far capire meglio cosa sia qui in gioco, tra espressione e stile non–aspettuale, tra istanza verticale d’un comando metanoico senza soggetto né luogo manifesto d’enunciazione, e stilizzazione esistenziale. Tralascio le riprese letterarie, assai numerose, e i molti commenti in sede critica, non solo letteraria, e segnalo solo che Hans Georg Gadamer, in *Estetica ed ermeneutica* (1963), ha scritto: «la familiarità con cui l’arte ci tocca è allo stesso tempo e enigmaticamente un collasso dell’abitudine. Non è solo il ‘questo sei tu’ ciò che l’arte mostra in uno choc gioioso e terribile. Ci dice anche ‘devi cambiare la tua vita’». Mi piace notare che, proprio negli stessi anni, in un articolo davvero seminale per molta filosofia e critica dell’arte che ancora c’impegna, Arthur Coleman Danto<sup>28</sup>, più volte evocato, afferma che «ciascuno di noi potrebbe vedersi riflesso in un’opera d’arte e scoprire così qualcosa *a proposito di se stesso*». Solo che, per il filosofo di New York più che per la collega di finzione del film di Woody Allen, questo vale non solo per il *Torso* del Louvre del sonetto rilkiano, ma anche, e soprattutto, per quelle strane “sculture” che sono i *Brillo Boxes* esposte da Andy Wahrol alla Stable Gallery nel 1964.

Perfino in oggetti d’arte che fanno di tutto per apparire come oggetti industriali di consumo e per rendere indiscernibili i confini tra arte e mercato, tra arte e non–arte, tra significato e mercificazione, perfino in questi artefatti espressivi che, finalmente, fingono di esemplificare delle qualità stilistiche percepibili e distinguibili per il loro aspetto, perfino in essi ritroviamo qualcosa su noi stessi e qualcosa di noi stessi. Perfino nei *Brillo Boxes*, troviamo un qualche tratto del nostro stile di vita. Forse, con una dissimulata ironia non del tutto nichilistica o cinica, ci scopriamo qualcosa della nostra libera necessità a far riferimento ogni volta daccapo al mondo, qualcosa della nostra costretta capacità di trasfigurare e risignificare il mondo ordinario in cui viviamo, sentia-

28. A. C. DANTO, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, vol. 61, no.19 (American Philosophical Association Eastern Division Sixty–First Annual Meeting, Oct. 15, 1964), p. 571.



Figura 3

e della piattezza pittorica dell'Espressionismo Astratto, teorizzato e, soprattutto, percepito come carattere dell'autenticità del fare artistico e come marchio della Modernità secondo Greenberg.

Finti segni d'uno stile, e, come dicono Genette<sup>29</sup> e Bertrand Rougé<sup>30</sup>, *faux ready-made*, i *Brillo boxes* “siamo noi”: esemplificano, cioè, senza essere esemplari, non solo qualità aspettuali che non hanno e che, in maniera complessa, mimano o citano etc., ma anche la forma e lo stile di vita, la quotidianità e l'*habitus* cui appartengono proprio perché non percepiti come artistici. Insomma: i *Brillo boxes* siamo noi perché, come

mo, agiamo e conosciamo. Certamente, e forse innanzitutto sebbene probabilmente non soltanto, ci ritroviamo la multiforme ma a volte sterile intelligenza autoreferenziale con cui gli artisti risignificano anche l'arte e la storia dell'arte, e dei suoi stili: la grafica Pop, nel suo presentarsi letteralmente come un'icona pubblicitaria — d'altra parte, è noto, fu realizzata da un ignoto artista con aspirazioni avanguardiste, James Harvey —, è anche un *pastiche* e una parodia della matericità

29. G. GENETTE, *L'opera dell'arte. 2. La relazione estetica*, cit., p. 242.

30. B. ROUGÉ, “Pour une esthétique ironique: Danto et les *Brillo Boxes*, ou une fin de l'art en trompe-l'œil”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.63 (1998), pp. 90–111, e “Contre Danto. Les Boîtes Brillo, ‘peinture d'histoire’ ou la fin de la fin de l'art”, *Figures de l'art*, n.15 (2008), pp. 167–188.

scrive con lessico hegeliano Danto, esteriorizzano, o, direi io, esemplificano in stile, l'interiorità del mondo storico che tutti noi abbiamo in comune, lo stile storico dell'esser-in-comune. Come, argomenta Danto<sup>31</sup> anche nella recente monografia su Warhol che ho appena evocato, chiunque comprendeva allora e comprende oggi quegli oggetti, i *Brillo boxes* o le lattine *Campbell*, perché la forma di vita che essi incarnano era ed è il mondo di tutti e di tutti i giorni, sebbene si distinguano da una reale scatola di spugnette da cucina per il loro significato e non per il loro aspetto stilistico, o perché denotino alcun messaggio commerciale.

E tuttavia, ammette con amaro disincanto tardo-moderno Danto<sup>32</sup> commentando altrove Rilke, la nostra trasformazione ha dei limiti. Ma se la poesia non ha degli effetti sul lettore per lo meno simili a quelli che la scultura ha avuto su Rilke, allora l'efficacia retorica della sua metaforicità, quella che ho chiamato l'operalità del suo stile, è fallita, non ha fatto la sua parte. Perché? Perché uno stile presenta, esemplifica ed esprime le qualità cui si riferisce, ed anche il modo in cui lo fa, ed è vero, cioè efficace, se questo può esser fatto solo in tale o talaltro modo, in tale o talaltro quadro culturale ed esperienziale di riferimento.

Si mostra qui tutta la paradossalità di uno stile emancipato — parzialmente nel caso del *Torso Arcaico* del modernismo rilkeano, o totalmente nel caso dei *Brillo boxes* del Pop warholiano (per non parlare dell'*Immatériel* di Yves Klein) —, dalla pertinenza aspettuale e, allo stesso tempo, pur sempre vincolato sia a un'efficacia semantica e cognitiva, sia a una forza di animazione e di affezione. Stile è, stile fa, allorquando qualcosa si comporta *come se* fosse un soggetto come noi — un *feticcio* —, quando qualcosa esemplifica delle qualità insieme generiche e possibili da usare e mettere all'opera, da impiegare sensibilmente per inventarci come soggetti liberi, per inventare la nostra vita. Tale sembra esser l'antinomia d'una stilizzazione di noi stessi non più circoscritta a determinati comportamenti e a specifiche competenze e resa possibile da uno stile senza stile, insomma — con non poche affinità alle idee estetiche kantiane — da un'esemplarità senza esemplificazione aspettuale.

31. A. C. DANTO, *Andy Warhol* (2009), Einaudi, Torino 2010, p. 23.

32. ID., *L'Abuso della bellezza* (2003), Postmedia Books, Milano 2008, pp. 147–8.

Ma, quando l'aspetto sembra diventare inessenziale e sembra svanire ogni virtualità e virtù stilistica, nulla è più difficile, insieme decisivo e aleatorio. Riascoltiamo, per tornare davvero coi piedi per terra nel nostro presente, quanto dice Glenn Yost, potente uomo del mondo televisivo e dell'*advertising business*, a David Bell, amministratore divenuto un amatoriale *avant-garde filmmaker* colla sua 16 millimetri a registrare la banalità dell'*american way of life*, in un dialogo del primo romanzo di Don DeLillo, *Americana*, del 1971<sup>33</sup>:

*"The TV set is a package and is full of products. Inside are detergents, automobiles, cameras, breakfast cereal, other television sets. Programs are not interrupted by commercials; exactly the reverse is true. A television set is an electronic form of packaging. It is as simple as that. Without the products there is nothing. Educational television is a joke. Who in America would want to watch TV without commercials?"*

*"How does a successful television commercial affect the viewer?"*

*"It makes him want to change the way he lives."*

*"In what way?" I said.*

*"It moves him from first person consciousness to third person. In this country there is a universal third person, the man we all want to be. Advertising has discovered this man. It uses him to express the possibilities open to the consumer. To consume in America is not to buy; it is to dream. [...] The consumer never identifies with the anti-image. He identifies only with the image. The Marlboro man."*

Qui, nella società del capitalismo maturo e della comunicazione audio-visiva di massa e della serialità, riecheggia ancora, distorto ma non ancora del tutto zittito, "l'idea potente" del verso di Rilke<sup>34</sup>. Siamo però ormai lontanissimi dallo stile distruttivo e *lumpen* della non meno ce-

33. Riporto il passo dalla prima edizione, sensibilmente differente dalla successiva (1973), tradotta in italiano per i tipi Einaudi: DON DELILLO, *Americana*, Houghton Mifflin, Boston 1971, p. 281.

34. Lo ha notato bene D. COWART, *From Whom the Bell Tolls: Don DeLillo's Americana* (1996), in H. BLOOM (ed.), *Don DeLillo. Bloom's Modern Critical Views*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2002, pp. 77-8

lebre *Der Wildgewordene Spiesser* (1920), scultura-pastiche con una lampadina Osram al posto della testa mancante del torso rilkiano presentata da Grosz e Heartfield alla *Internationale Dada Messe* nella Galleria Otto Burchard di Berlino<sup>35</sup>. Ora, ci dice DeLillo, l'immagine televisiva, pubblicitaria o politica, si rivolge a chiunque per farlo essere alla terza persona: per disinnescare, cioè, ogni stilizzazione grazie a uno stile che esemplifica solo qualità anestetizzanti e impersonali dell'industria culturale.

Diremo, allora, che, se non basta percepire e prestare attenzione a delle qualità sensibili per comprendere la parabola dell'esperienza estetica dallo *Shauen* del torso acefalo rilkiano, allo *shining* della lampada Osram del manichino dadaista, eppoi allo *Shines aluminum fast* dei *Brillo boxes*<sup>36</sup>, bisogna anche sapere ben giudicare la differenza tra stile (ed esemplificazione), stile di vita (ed esemplarità) e stilizzazione (non necessariamente in presenza dell'una, ma liberamente creatrice dell'altra). Proprio perché ne va della nostra, di vita.

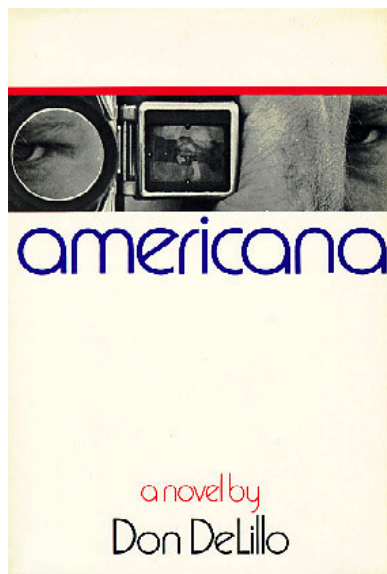


Figura 4

35. «The work of art [is] on object of contemplation that does not so much tell us, let alone show us, how to live, but that how we are living must change. Dada's Spießer does not admonish us; it cannot bring itself, cannot hold together, to tell us: 'You must change your life.' But the Dadaist work of art registers, in its travesty, the relinquishing of the wish, or the loss of the hope, to do so». Così B. DOHERTY, *The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada*, in K. BARNDT, K. CANNING, K. MCGUIRE (eds.), *Weimar Subjects/Weimar Publics*, Berghahn Books, New York 2010, pp. 54-8.

36. Mi permetto di rimandare al mio "Memento vivere. Ce que les images semblent nous faire (croire et faire)", in B. ROUGÉ (éd.), *Art et Persuasion, Actes du Colloque international*, Pau, 13-15 janvier 2011, in corso di stampa.



## Questioni di stile e questioni di carattere tra Benjamin e Brecht

di Fabio Tolleli

La relazione tra Walter Benjamin e Bertolt Brecht segna uno straordinario punto di congiunzione tra una pratica rivoluzionaria ed una incessante interrogazione sui modi e sul concreto farsi dei concetti.

Walter Benjamin ha frequentato molto assiduamente Bertolt Brecht, soprattutto nel periodo dell'esilio di quest'ultimo, a Svendborg in Danimarca, che va dal 1933 al 1938.

È ampiamente attestato come la figura di Brecht sia stata molto importante per Benjamin. E non pochi problemi questa influenza ha creato a Benjamin. Da Adorno a Scholem le critiche verso questa relazione furono molto pesanti, alimentate da un giudizio fermamente negativo nei confronti di Brecht.

Da versanti differenti l'ortodossia marxista, la radicalità sempre più accentuata delle proprie posizioni via via negli anni determinerà, per Brecht e per Benjamin, un forte isolamento nei rispettivi ambienti.

Walter Benjamin ha collocato il drammaturgo bavarese tra i più illustri scrittori di lingua tedesca dei primi trenta anni del '900, riconoscendo a Brecht una rilevanza assoluta prima di tutto dal punto di vista letterario più che sul versante della militanza politica.

In Italia i due saggi *Che cos'è il teatro epico?* e *Commenti ad alcune liriche di Brecht* appaiono per Einaudi nella prima edizione de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*<sup>1</sup> nel 1966, a testimo-

1. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

nianza di una consolidata attenzione di lunga datazione su questa relazione anche in Italia.

Benjamin entrò in contatto con Brecht attraverso la sua aiuto-regista e attrice lettone Asja Lacis.

Ad Asja Lacis è dedicato un libro che segna una importante svolta per Benjamin, *Strada a senso unico*<sup>2</sup>. Questo libro, composto tra il 1923 e il 1926 è composto da aforismi, nel cui tessuto la descrizione della città coglie la vita dei personaggi e dei dettagli che ne costituiscono il vivo pulsare. La città, in Benjamin, comincia in maniera chiara a divenire lo spazio della vita viva. Per Asja Lacis, Benjamin stilò nel 1928 il *Programma per un teatro proletario di bambini*<sup>3</sup>. In Italia questo testo era apparso già sui "Quaderni Piacentini"<sup>4</sup>, mentre l'esegesi di questo lavoro appariva nel volume che raccoglieva il diario di Asja Lacis<sup>5</sup>.

Anche in questo scritto prevale in Benjamin il valore del contesto, del concreto spazio in cui si condivide l'esperienza, il divenire della conoscenza. Per Benjamin «l'educazione proletaria ha bisogno anzitutto di un quadro *in cui* si educi. Non, come la borghesia, di un'idea *a cui* si educi»<sup>6</sup>.

Per Benjamin non è importante stabilire se un teatro di bambini sia o meno in relazione con le vette più alte ed eccelse del teatro nel corso della sua storia millenaria. Semmai esso è strumento per evidenziarne la distanza dal teatro borghese, teatro segnato dalla natura del profitto per il versante economico e dallo strumento della *sensazionalità* dal punto di vista sociale.

Il teatro proletario di bambini vive nella sua dimensione radicalmente collettiva, giungendo a rendere marginale l'elemento dello spettacolo finale, esaltando al contrario del teatro borghese

2. W. BENJAMIN, *Strada a senso unico. Scritti 1926 — 1927*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1983, pp. 2–69.

3. In W. BENJAMIN, *Programma di un teatro proletario di bambini*. In *Ombre corte. Scritti 1928–1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, pp. 230–236.

4. Si tratta del numero 38 del 1969, tradotto — non a caso — da Elvio Fachinelli.

5. A. LACIS, *Professione: rivoluzionaria*, Trad. it. di E. Casini-Ropa, Feltrinelli, Milano 1976, pp. 78–89.

6. W. BENJAMIN, *Programma di un teatro proletario di bambini*, cit. p. 231.

la sua natura di processo comune. In una sorta di prefigurazione di ciò che Elvio Fachinelli realizzerà nell'asilo di Porta Ticinese a Milano all'inizio degli anni settanta, nasce l'utopia concreta di una scuola per l'infanzia auto-gestita. Dove l'educatore diviene soggetto dell'apprendimento, dove i bambini guidano il processo del conoscere.

Nello sviluppo del *Programma* emergono evidenti quegli elementi che richiamano l'interesse di Benjamin riguardo alla forma teatrale, al processo di apprendimento, al divenire della conoscenza nel cambiamento operato dall'attore.

Nei suoi *Schriften über Kunst* Konrad Fiedler ha dimostrato per primo che il pittore non è un uomo che veda in maniera più naturalistica, più poetica o più estatica degli altri uomini. È piuttosto un uomo che osserva più da vicino con la mano là dove l'occhio si ferma, che traduce l'innervazione recettiva dei muscoli visivi nell'innervazione creativa della mano. Innervazione creativa in esatta connessione con quella recettiva è ogni gesto infantile<sup>7</sup>.

Il conoscere dell'attore è atto concreto, atto di corpo, come l'atto del guardare dello spettatore è atto concreto che fonda il teatro. Negli stessi anni Antonin Artaud affermava da un altro versante che

lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a una operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà ormai a teatro come dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro<sup>8</sup>.

Come per *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (scritto che verrà composto nel 1936) il *punctum* per Benjamin è costituito dallo *Jetztzeit*, che rappresenta il vero presente storico, in quanto «qualunque prestazione infantile è rivolta, non alla 'eternità'

7. *Ibidem*, p. 234.

8. A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968, p. 201.

dei prodotti, bensì all' 'attimo' del gesto. In quanto arte caduca, il teatro è l'arte dell'infanzia»<sup>9</sup>.

Il genio dell'educazione, per Benjamin, è l'osservazione.

Soltanto essa [— infatti —] è il cuore dell'amore non sentimentale. Ogni amore educativo al quale, nei nove decimi di tutti i casi di presunto sapere e volere, l'osservazione della vita infantile stessa non toglie coraggio e voglia, non serve a nulla. Esso è sentimentale e presuntuoso. Per l'osservazione però — e solo qui comincia l'educazione — ogni azione e gesto infantile diventa un segnale. Non tanto, come piace allo psicologo, segnale dell'inconscio, delle latenze, rimozioni, censure, ma segnale da un mondo in cui il bambino vive e comanda. Perciò una «teoria dei segnali» non è affatto un modo di dire. Quasi ogni gesto infantile è comando e segnale in un mondo, sul quale soltanto di rado uomini geniali hanno gettato uno sguardo. Primo fra tutti, Jean Paul.<sup>10</sup>

Il *Programma* ebbe una prima stesura nel 1924 ed una definitiva nel novembre del 1928. Al suo interno spicca la considerazione secondo cui il vero genio pedagogico è l'osservazione. Brecht molti anni dopo a Svendborg scriverà una poesia già chiara nel suo titolo: *Discorso agli attori operai di Danimarca sull'arte dell'osservazione*.<sup>11</sup>

Questa poesia di Brecht sembra assumere tutte le indicazioni che Benjamin illustra nel *Programma*.

A queste osservazioni si aggiunge il mestiere, il lavoro quotidiano dell'uomo di teatro a contatto stretto, diretto e costante con le proprie compagne e i propri compagni di lavoro.

In questa poesia Brecht si pone tra gli spettatori, seduti *sulle basse panche*, dove nasce e si sviluppa *una disputa*.

L'arte dell'osservazione è, per Brecht, l'arte che prima di tutte va posseduta dall'attore, poiché

9. W. BENJAMIN, *Programma di un teatro proletario di bambini*, cit., p. 234.

10. *Ibidem*, p. 233

11. B. BRECHT, *Discorso agli attori-operai danesi sull'arte dell'osservazione*, in *Scritti teatrali*, vol. II «L'acquisto dell'ottone», «Breviario di estetica teatrale» e altre riflessioni. 1937-1956. Einaudi, Torino 1975, pp. 135-139.

non ha importanza come tu appari, ma  
quello che hai visto e mostri. Merita di essere conosciuto  
quello che sai.  
Ti osserveranno per vedere  
il grado di perfezione con cui tu hai osservato<sup>12</sup>

Questo atto del conoscere, dello sguardo che diviene azione, si regge su una implicazione radicale e dirompente. L'arte dell'osservazione segna l'appartenenza comune al mondo.

e ora  
raffiguratevi ciò che avviene intorno a voi, tutte queste lotte  
così, in immagine, proprio come avvenimenti storici.  
Poiché così poi dovete rappresentarli sul palcoscenico:  
lotte per il posto di lavoro, colloqui dolci e amari  
fra uomo e donna, discussioni su libri,  
rinuncia e rivolta, tentativo e mala sorte,  
li rappresenterete come avvenimenti storici.  
(Perfino quello che accade ora, proprio ora, qui tra noi, potete  
considerarlo come un'immagine: come il drammaturgo  
fuggiasco vi istruisce  
nell'arte dell'osservazione)<sup>13</sup>.

René Lourau e l'analisi istituzionale, quarant'anni dopo, hanno dato vita a un metodo d'intervento per studiare i rapporti che le diverse parti sociali intrattengono con il sistema evidente o meno delle istituzioni.

Un intervento che vede l'analista non in posizione esterna al gruppo, alla collettività, all'organizzazione, ma come soggetto implicato e coinvolto nella rete delle istituzioni che analizza. Nella relazione tra istituyente e istituito l'osservazione diventa già orizzonte di intervento. Non descrizione distante, terza, ma atto implicato<sup>14</sup>.

12. *Ibidem*, p. 137.

13. *Ibidem*, p. 138

14. R. LOURAU, *La chiave dei campi. Introduzione all'analisi istituzionale*, a cura di P. Fumarola, Sensibili alle foglie, Roma 1999.

Come Brecht indica agli attori–operai di Danimarca, «osserva male colui che dell’osservato/non sa che farsene. Con occhio più acuto/il frutticoltore osserva il melo, che non il passante»<sup>15</sup>.

E in questa operazione di svolta radicale che riguarda l’implicazione del soggetto–attore che l’azione comune di Brecht e di Benjamin con più precisione emerge.

Nell’uomo come destino dell’uomo, formula costantemente usata da Brecht e presente anche in questo *Discorso*, risiede una intuizione straordinaria. Il corpo dell’attore porta con sé nel momento in cui incontra il corpo dello spettatore un atto politico e di conoscenza che trasforma il mondo, che *incide* il mondo.

Ma come, vi sento chiedere, possiamo noi che siamo  
calpestati e perseguitati, sfruttati e subordinati,  
tenuti nell’ignoranza, che viviamo nell’incertezza  
assumere il grande atteggiamento degli indagatori e dei pionieri  
che esplorano una terra straniera, per sfruttarla e assoggettarla a sé?  
Noi che sempre fummo soltanto  
oggetto dell’azione di altri, più fortunati! Come  
possiamo noi, gli eterni  
alberi da frutto, diventare noi stessi giardinieri?<sup>16</sup>

In alcuni appunti di diario del giugno 1938, Benjamin riferisce di un dialogo tenuto la sera prima con Brecht. Parlando del teatro epico, il regista fa delle importanti considerazioni riguardanti il teatro per bambini. In quella forma teatrale gli errori nella recitazione conferiscono dei tratti epici alla narrazione. Proprio durante quella conversazione Brecht fa riferimento alla nascita del teatro epico.

Anche in questo caso è l’interruzione dell’andamento ordinario che suggerisce a Brecht una via possibile e nuova.

Il suo amico Karl Valentin, geniale talento comico dell’età di Weimar, osservando gli attori fermi, apre ad un nuovo stile di recitazione.

Nel suo diario Benjamin annota che

15. B. BRECHT, *Discorso agli attori–operai danesi sull’arte dell’osservazione*, cit., p. 138.

16. *Ibidem*, p. 139

Brecht parla del teatro epico; cita il teatro per bambini, in cui gli errori nella recitazione, fungendo da effetti di straniamento, conferiscono dei tratti epici nella narrazione. Qualcosa di simile può accadere anche nel teatro degli artisti girovaghi. Mi viene in mente la rappresentazione ginevrina del *Cid*, in occasione della quale, nel vedere la corona sbilenca del re, trassi il primo punto di ciò che poi, nove anni più tardi, esposi nel mio libro sul *dramma barocco*<sup>17</sup>

Comincia a risultare chiaro come Benjamin abbia influenzato lo sviluppo della teoria del dramma in Brecht, primo fra tutti il costituirsi del concetto di eroe non-tragico che può essere accostato alla scena epica.<sup>18</sup>

Benjamin rileva come la tragedia barocca e il teatro epico siano legati tra loro da una estetica anti-aristotelica; in quanto in entrambe le forme drammatiche esiste piuttosto una questione della sfera sociale dell'interazione piuttosto che una vicenda legata al carattere individuale del personaggio. Tale influenza è chiara tenendo conto che *Il dramma barocco tedesco* è stato composto da Benjamin nel 1926 e gli scritti di Brecht di *Teoria e tecnica dello spettacolo* raccolti nella sezione dal chiaro titolo *Una drammaturgia non aristotelica* raccolgono saggi ed interventi che vanno dal 1933 al 1941.

Benjamin prosegue nel suo diario del 1938 annotando che

da parte sua, Brecht ricorda il momento a cui risale l'idea del teatro epico. Fu durante le prove dell'Edoardo II a Monaco. La battaglia che compare nell'opera deve occupare la scena per tre quarti d'ora. Brecht non riusciva a risolvere il problema dei soldati. (E come lui neppure Asja Lacin, la sua aiuto-regista). Alla fine si rivolse a Karl Valentin, allora suo intimo amico, che assisteva alle prove; lo fece, ormai stremato, domandandogli: «Dunque com'è la faccenda di questi soldati? Cosa fanno? Insomma, cos'è che non va in loro?» Valentin: «Sono smorti e

17. W. BENJAMIN, *Appunti di diario*, in *Scritti 1938-1940*, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2006, p. 95.

18. Cfr. su questo argomento l'importante studio di E. WIZISLA, *Walter Benjamin and Bertolt Brecht — the story of a friendship*, Yale University Press, New Haven and London 2009, pp. 109 e ss.

hanno paura». Questa osservazione fu quella decisiva. Brecht aggiunse «Sono stanchi». Le facce dei soldati furono ricoperte di uno spesso strato di calce. E quel giorno si trovò la chiave di volta della rappresentazione<sup>19</sup>.

Uno degli sforzi più significativi di Benjamin nella comprensione, nella interpretazione e nella diffusione del lavoro brechtiano riguarda il teatro epico, in quanto «questo teatro è legato al corso del tempo in modo completamente diverso dal teatro tragico. Poiché la tensione è legata non tanto all'esito quanto alle vicende.»<sup>20</sup>

Uno degli strumenti stilistici che Brecht utilizza per giungere alla dimensione epica è costituito dalla interruzione. Per Benjamin, il presupposto di un teatro non-aristotelico è rappresentato anzitutto dalla analogia con la geometria non-euclidea. All'eliminazione dell'assioma delle parallele in quest'ultima corrisponde l'eliminazione del processo di catarsi nella prima. Questa eliminazione riguarda, nel teatro di Brecht, lo sprigionarsi degli affetti tramite la partecipazione commossa al destino dell'eroe.

Obiettivo primario del teatro epico deve essere il «privare il palcoscenico del suo effetto contenutistico».<sup>21</sup>

A tale scopo l'eroe non-tragico necessita di uno sguardo terzo sulla scena. Benjamin ricorda di come nel teatro classico francese, tra gli attori, nella scena e ben visibili, sedessero gli uomini di rango. La presenza di colui che pensa, osservando e senza, però, coerenza narrativa rispetto a ciò che viene lì rappresentato, apre a quell'effetto di straniamento che pone la domanda attiva su ciò che davanti ai nostri occhi sta accadendo. In questo senso Benjamin vede nello stile brechtiano un teatro delle contraddizioni che costituiscono la nostra società.

Tra le proprietà originali per lo spettatore del teatro epico vi è un atteggiamento di stupore che prende il posto dell'immedesimazio-

19. W. BENJAMIN, *Appunti di diario*, cit., p.95.

20. W. BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico?* In *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 128.

21. Ivi.

ne. In questa prospettiva lo spettatore è chiamato a stupirsi delle situazioni e del contesto, non a immedesimarsi nel destino dell'eroe.

Come Benjamin afferma, dunque «si tratta di scoprire queste situazioni. (Si potrebbe anche dire, allo stesso titolo: estraniarle). Questa scoperta (straniamento) delle situazioni avviene mediante l'interruzione di certe azioni.»<sup>22</sup>

È la scoperta della situazione che conduce al centro l'atto del guardare del pubblico. E in questo senso la scena diviene duplice. Si allarga, sconfinata e accoglie la complessità che chiamiamo teatro. Il teatro, così, non vive *solo* sul palcoscenico, nella finzione immedesimatrice della quarta parete, bensì in tutto lo spazio teatrale, ovvero in quel luogo dove attore e pubblico si incontrano.

Per Benjamin e Brecht, dunque, rappresentazione non significa restituzione nel senso dei teorici del naturalismo. Si tratta piuttosto, principalmente, di scoprire queste situazioni. E qui, nel testo di Benjamin, interviene uno strano inciso, tra parentesi. Con un po' di civetteria derridaiana potremmo dire che il tedesco *Klammer* (letteralmente molletta per il bucato e solo dopo segno grafico che designa la parentesi) qui ci stende. E forse per non essere nei suoi panni, per non immedesimarsi, che Benjamin aggiunge tra parentesi «si potrebbe anche dire, allo stesso titolo: estraniarle».

Sorprende come Benjamin, inoltre, attraverso il valore dell'*interruzione* riesca a cogliere una istanza propria del plurisecolare teatro cinese e giapponese. Lì il gesto, la postura, ogni elemento della tecnica dell'attore è protesa nell'essere gesto e segno. La qualità più importante dell'attore è quello che Zeami ha descritto ne *Il segreto del teatro N* (il titolo della prima traduzione in italiano di questo libro eccezionale fu *L'insegnamento dello stile e del fiore*)<sup>23</sup>. Zeami, attore e drammaturgo giapponese del XIV secolo, muove il suo insegnamento segreto nell'oscillazione tra visibile e invisibile, nel segreto dell'energia dell'attore nello spazio scenico, nella sottile linea che lega lo sguardo dello spettatore al farsi dello spettacolo.

22. *Ibidem*, p. 130.

23. M. ZEAMI, *Il segreto del teatro N*, a cura di R. Siefert, Adelphi, Milano 1966.

Benjamin e Brecht condividono la passione e lo studio della cultura cinese e giapponese. Nei diari di Brecht possiamo leggere l'elenco esiguo degli oggetti che il regista aveva con sé nel dicembre del 1939.

Io possiedo: un rotolo cinese L'UOMO CHE DUBITA, 3 maschere giapponesi, 2 piccoli tappeti cinesi, 2 coltelli bavaresi da contadino, 1 coltello da caccia bavarese, una sedia da camino inglese, catino di rame per lavarsi i piedi, brocche di rame, portaceneri di rame, bacinella di ottone, 2 grandi tavole di Neher LA LINEA DI CONDOTTA, un paio di stampe di IL SIGNORE DEI PESCI di Neher, una fiaschetta di whisky in argento, una pipa Dunhill, CESARE in pergamena, una vecchia edizione di Lucrezio, NEUE ZEIT completa, ME-TI in cuoio, coperta grigia, orologio da taschino, 2 volumi dei VERSUCHE, una macchina fotografica Leica con lente da teatro, calchi in gesso e bronzo della mia faccia e della mia testa, busto della Weigel, una cartella con fotografie, i manoscritti di SANTA GIOVANNA, TESTE TONDE, GALILEO, COURAGE, 2 volumi di pitture di BREUGHEL, un taccuino tascabile di cuoio, una borsa da tabacco di cuoio, un cappotto di pelle nero, un vecchio tavolo rotondo<sup>24</sup>.

Non possono non balzare agli occhi gli oggetti che aprono questo elenco di povere cose di un uomo che ha vissuto per diciotto anni in esilio, per molti anni in condizioni di estremo disagio.

Anche l'opera *Me-ti, il libro delle svolte*<sup>25</sup>, composto prevalentemente proprio nel periodo danese dell'esilio tra il 1934 e il 1937 venne descritto da Brecht come «un libretto, composto, in stile cinese, di regole di comportamento»<sup>26</sup>, e il personaggio *Me-ti* indica inequivocabilmente la grande importanza che la cultura dell'estremo oriente abbia avuto per il regista bavarese.

Nelle note introduttive Brecht indica che il «*Libro delle svolte* è stato tradotto in tedesco utilizzando la traduzione dal cinese in inglese di Charles Stephen»<sup>27</sup>.

24. B. BRECHT, *Diario di lavoro, vol. I*, a cura di W. Hecht, Einaudi, Torino 1976, p. 71.

25. B. BRECHT, *Me-ti, il libro delle svolte*, Einaudi, Torino 1978.

26. *Ibidem*, p. 3.

27. *Ivi*.

Attraverso lo strumento di derivazione *orientale* dell'interruzione, Benjamin giunge a definire un altro elemento essenziale del teatro epico: il gesto citabile.

Secondo Benjamin, a ben guardare, l'interruzione è uno dei processi fondamentali di ogni strutturazione della forma. E questo processo travalica di molto il solo ambito artistico. L'interruzione di fatti è messa in atto attraverso l'uso della citazione. Infatti, «citare un testo implica interrompere il contesto in cui rientra»<sup>28</sup>.

Uno dei compiti essenziali del teatro epico è rendere citabili i gesti, del resto dal teatro epico ad oggi abbiamo assistito a forme di teatro saldamente connesse alla gestualità, alla corporeità del teatro, alla corporeità della lingua e del suono.

Alla tradizione culturale plurimillenaria di Cina e Giappone, Benjamin accosta un'attenzione verso quegli elementi della tecnica contemporanea, delle nuove forme d'arte dirompenti, prima fra tutte il cinema.

Secondo Benjamin il teatro epico, «come le immagini di una pellicola cinematografica, procede a scossoni. La sua forma fondamentale è quella dello shock. I *song*, le didascalie, le convenzioni fantomatiche staccano ogni situazione dall'altra.»<sup>29</sup> Questi processi tecnici tendono tutti a produrre quell'elemento di interruzione i quali generano intervalli che tendono a limitare l'illusione del pubblico.

Sino a questo punto gli elementi dello stile che portano ad un percorso che si intreccia tra Benjamin e Brecht, tra dramma barocco e teatro epico.

Ma non di meno il contributo di entrambi non si può definire che straordinario sul versante del *carattere*.

In *Destino e carattere*, Walter Benjamin affronta la questione della tragedia e della *hybris*. Come Benjamin indica «nella classica configurazione greca dell'idea di destino la felicità che tocca ad un uomo non è affatto concepita come la conferma della sua innocente condotta di vita, ma come la tentazione alla colpa più grave, all'*hybris*»<sup>30</sup>.

28. W. BENJAMIN, *Che cos'è il teatro epico?*, cit., p. 131.

29. *Ibidem*, p. 132.

30. W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1966, p. 32.

Il teatro ha a che fare con il Carattere, elemento che rimanda al personaggio, alla caratterizzazione. Parola che in tedesco (*Charakter*) e inglese (*character*) indica questo strumento essenziale della narrazione teatrale.

Il termine greco *ξαρακτῆρ* rimanda all'atto di incidere e, forse ancor prima, a quello del graffiare.

Ma anche il problema dello stile è, sempre

l'esame, la valutazione di un oggetto acuminato. Di una piuma, di una penna soltanto, talvolta. (...) Ma anche di uno stiletto, o magari di un pugnale. Mediante i quali si può, certo, attaccare crudelmente ciò cui la filosofia dà nome di materia o di matrice, al fine di segnarlo di un marchio, o per lasciare in esso un'impronta o una forma, ma con i quali si può respingere altresì la minaccia di una forza, tenerla a distanza, reprimerla, eluderla — piegandosi allora, o ripiegando, in fuga, dietro dei veli. (...) Lo stile, allora, avanzerebbe come lo *sprone*; quello, ad esempio, di una nave a vele spiegate: il *rostrum sproni*<sup>31</sup>.

Forse attraverso questo strumento ci si muove verso la stessa forma del rappresentare, del riprodurre sino ad arrivare al carattere, alla forma della lettera che si ascrive nella forma della scrittura. Anche ora io qui scelgo un carattere, che poi si trasformerà secondo le indicazioni che il curatore di questo volume ha indicato. Io, ora, nell'atto dello scrivere sul mio computer uso un Book Antiqua, corpo 14, questo carattere si trasformerà in Garamond cambiando *font*, cambiando *corpo*. Del resto la *scrittura* è il contratto che l'impresario di teatro usa per assumere l'attore. E l'attore, una volta scritturato, entrerà nella sua parte con un'operazione di grande sottrazione delle parole del drammaturgo, di quello slittamento mai abbastanza chiaro della distanza assoluta tra opera scritta e il copione e, ancora, della distanza ulteriore dal copione alla scena.

Ma come incide il corpo questo carattere? E perché questa distanza tra la parola *Personaggio* e la parola *Character*?

31. J. DERRIDA, *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1991, pp. 41-42.

Secondo Agamben il saggio è colui che, pur accettando senza discutere la parte (la “maschera”) che la sorte gli assegna, per quanto umile sia, rifiuta però di identificarsi con essa e si limita a ben rappresentarla. In questa prospettiva il termine *prosopon* muta significato, e contrapponendosi alla ‘persona’ in senso teatrale, comincia a designare la ‘personalità morale’ dell’uomo, la potenza che fornisce il criterio dell’azione e resta superiore a tutti i possibili atti che può produrre.

È su questa duplice eredità semantica del termine ‘persona’ (da una parte la ‘maschera’ teatrale, dall’altra la nozione nascente di personalità morale, alle quali si deve aggiungere la nozione giuridica di persona, che appare già formata in un passo della parafrasi di Teofilio alle *Istituzioni* di Giustiniano, in cui si dice che “i servi in quanto tali non hanno persona [*aprosopoi ontes*], sono caratterizzati [*characterizontai*] dalla persona del padrone”) che si viene formando per opera dei padri della Chiesa la nozione teologico–metafisica di persona<sup>32</sup>.

Nel *Contra Eutychem* di Boezio questa ambiguità si può cogliere nella sua indivisa coerenza originaria. Boezio è, infatti, ancora perfettamente conscio del significato teatrale del termine «persona», ma cerca, d’altra parte, di convertirlo in una categoria filosofica, facendone l’equivalente del greco *hypostasis*, nel senso di *naturae rationabilis individua substantia*. In un passo in cui la pertinenza della tragedia e della commedia allo statuto della persona ha la sua legittimazione originaria, la difficoltà di questo cruciale mutamento semantico affiora alla sua coscienza come una «mancanza di parole»<sup>33</sup>.

Il nome *persona* sembra essere derivato da una diversa origine, cioè dalle maschere [*personis*] che, nelle commedie e nelle tragedie, rappresentavano gli uomini di cui si trattava. Non può non balzare agli occhi, o fare drizzare le orecchie che la maschera è legata al *per–suonare*. Anche i greci chiamano queste maschere *prosopa*, per il fatto che vengono poste davanti agli occhi a coprire il volto. Ma dal momento che

32. G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma–Bari 2010 p. 22.

33. Ivi

gli attori rappresentavano con delle maschere [*personis inductis*] i singoli uomini di cui si trattava nelle commedie e nelle tragedie, come Ecuba, Medea, Simone o Cremete, per questo motivo anche gli altri uomini, che possono essere identificati in modo certo dal loro aspetto, furono chiamati *personae* dai latini e *prosopa* dai greci. Molto più chiaramente i greci chiamano però la sostanza individuale di una natura razionale col termine *hypostasis*, mentre noi, per mancanza di parole, abbiamo conservato il termine che ci è stato tramandato, e chiamiamo *persona* ciò che i greci chiamano *hypostasis*. Il servo, al centro della scena comica è, peraltro l'*aprosopos* e del resto, la commedia rifiuta fermamente l'identificazione con il *prosopon*<sup>34</sup>.

La teoria *drammatica* dell'attore si fonda sulla consapevolezza di forze contrastanti, di una dimensione non lineare, di una forma che il teatro orientale definisce di opposizione creatrice, di uno sguardo capace di esplorare anche l'orrore di sé stessi.

In un testo del 1931, Benjamin parla del carattere distruttivo. Questo elemento

conosce solo una parola d'ordine: creare spazio; una sola attività: far pulizia. Il suo bisogno di aria fresca e di uno spazio libero è più forte di ogni odio. Il carattere distruttivo è giovane e sereno. Distruggere infatti ringiovanisce, perché toglie di mezzo le tracce della nostra età; rasserena, perché ogni eliminare, per il distruttore, significa una perfetta riduzione<sup>35</sup>.

Il carattere distruttivo, secondo Benjamin, non vede alcunché di duraturo. «Anche lì dove altri vanno a sbattere contro muri o montagne, lui intravede la sua via d'uscita. Riduce l'esistente in macerie, non per amor delle macerie ma della via d'uscita che le attraversa»<sup>36</sup>.

Di contro, in quella tensione creatrice dell'opposto, troviamo un'altra categoria sull'asse Benjamin/Brecht.

34. *Ibidem*, pp. 23-24.

35. W. BENJAMIN, *Il carattere distruttivo*, in *Scritti 1930-1931*, a cura di R. Tiedemann, Einaudi, Torino 2002, p. 521.

36. *Ibidem*, p. 522.

Nei *Commenti ad alcune liriche di Brecht*<sup>37</sup> risalta una definizione, riferita al cinese Lao Tse, che ci conduce ad una strana categoria, quella di *cortesia*.

Il commento di Benjamin riguarda la poesia *Leggenda sull'origine del libro Taoteking sulla via dell'emigrazione*<sup>38</sup>. In questa poesia Brecht parla — senza citarlo apertamente — di Lao Tse, il più saggio tra i saggi, che a causa della propria saggezza sta subendo l'esilio. Dall'altro lato troviamo un altro personaggio, il gabelliere. L'avidità di sa-

37. W. BENJAMIN, *Commenti ad alcune liriche di Brecht*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 137–161.

38. B. BRECHT, *Leggenda sull'origine del libro Taoteking dettato da Lao Tse sulla via dell'emigrazione*, in *Poesie e canzoni*, a cura di R. Leiser e F. Fortini, Einaudi, Torino 1975, pp. 93–96. 1 Quando fu già logoro, ai settanta, / anche il Maestro ebbe voglia di quiete. / Ché nel paese ancora una volta era debole il bene / e ancora una volta più forte cresceva la malvagità. / E lui cinse i calzari. // 2 E prese su quanto aveva di bisogno. Poco. Però, una cosa e l'altra, e c'era / la pipa che sempre fumava, la sera, / e il libro che sempre leggeva. / E, a occhio, pan bianco. // 3 Godé la valle ancora e la dimenticò / quando ai monti volse la via. / E il suo bue godeva l'aria fresca, / ruminando, con il vecchio in groppa, / ad un passo che per lui bastava. // 4 Ma nel quarto giorno fra i dirupi / gli sbarrò la strada un gabelliere: / «Hai qualcosa di prezioso?», «Nulla». / E il ragazzo che guidava il bue disse: «Insegnava». / Tutto dichiarato, dunque // 5 Ma quell'uomo, in un suo lieto animo, / chiese ancora: «E che cosa ne ha cavato?» / E il ragazzo: «Che cede all'acqua docile, / a lungo andare, la pietra tenace. / Quel che è duro la perde, capisci?» // 6 Per andare finché c'era, di quel giorno, ancora luce / pungolava il ragazzo ora il bue. / E, già dietro un pino nero scomparivano quei tre / quando improvvisamente si riscosse / l'uomo e gridò: «Ferma, ehi! // 7 Che storia è, questa dell'acqua, vecchio?» / «Ti interessa?» Il vecchio si fermò. / «Io sono solo un gabelliere», disse, / «ma, chi alla fine vinca, interessa anche me. / Dillo, se tu lo sai! // 8 Tu scrivimelo! Dettalo al ragazzo! / Non si può portar via certe cose con sé. / Ce n'è, da noi, di carta e inchiostro. / E anche da cena. Quella è casa mia. / E' una proposta, no?» // 9 Con lo sguardo allora il vecchio scese / su quell'uomo. Giubba a toppe. Scalzo. / E la fronte tutta fitte rughe. / Oh, non gli parlava un vittorioso. / E mormorò: «Anche tu?» // 10 Per dir di no a una cortese preghiera / era il vecchio, o pareva, troppo vecchio. / E così disse forte: «Chi domanda / si merita risposta». / Poi il ragazzo: «E vien freddo». / «Bene, una breve sosta». // 11 Dal suo bue scese il Saggio / e scrissero per sette giorni in due. / Li nutriva, il gabelliere, e soltanto sottovoce / in quei giorni bestemmiava con i suoi contrabbandieri. / E il lavoro si compì. // 12 E una mattina il ragazzo porse / al gabelliere ottantuna sentenze. / E per qualche provvista ringraziando / pei dirupi dietro il pino presero. / Più di così chi può esser cortese? // 13 Ma non solo al Saggio si dia lode / che sul libro col suo nome splende! / Ché strappargliela si deve, prima, al Saggio la saggezza. / Anche sia grazie dunque al gabelliere / che la seppe volere. (1937).

pere del gabelliere consentirà di strappare al saggio la sua saggezza. Dalla domanda ingenua e viva del gabelliere il vecchio saggio non si può esimere. La domanda del gabelliere riguarda direttamente il fondamento dell'insegnamento di Lao Tse e dei risultati a cui il saggio dopo anni e anni è pervenuto.

E il tesoro del Tao nasce da questa domanda urgente. La cortesia, per Benjamin, segna tre passaggi essenziali: per prima cosa essa non si manifesta sconsideratamente, da un punto qualunque o da una voce qualsiasi. In secondo luogo «la cortesia non consiste nel fornire occasionalmente cose piccole, bensì nel fornire cose grandissime come se fossero piccolissime.»<sup>39</sup>

Dopo aver compreso l'urgenza del gabelliere, la sua idoneità, Lao Tse definisce gli otto giorni che dedica alla scrittura del Taoteking con questa frase: «Bene, una breve sosta». L'urgenza del gabelliere introduce una interruzione che, nel suo irrompere, muta l'andamento della storia. In terzo luogo Benjamin indica che attraverso la cortesia la distanza tra gli uomini diviene cosa vivente.

La cortesia come categoria brechtiana si trova in un'altra poesia del *Libro di devozioni domestiche*<sup>40</sup>, in una ballata che descrive le cortesie del mondo. Anche in questo caso sono tre: la madre che sistema i pannolini; il padre che tende una mano; delle persone che gettano terra su di una fossa.

Anche in questo caso l'arte dell'osservazione compone un quadro che muta lo sguardo sulle cose.

Lao Tse, letteralmente il vecchio-bambino, sembra disgelare una irrequieta traiettoria, che unisce Benjamin e Brecht.

Il vecchio-bambino è forse anche un modo, nel lontano Oriente, di definire l'attore che possiede il proprio mestiere che oscilla tra stile e carattere e segna un punto di crisi irreversibile.

*Stile e Carattere* parlano nel punto di crisi tra l'esperienza del bordo del fare artistico e il costante divenire dell'opera d'arte vivente che è il teatro.

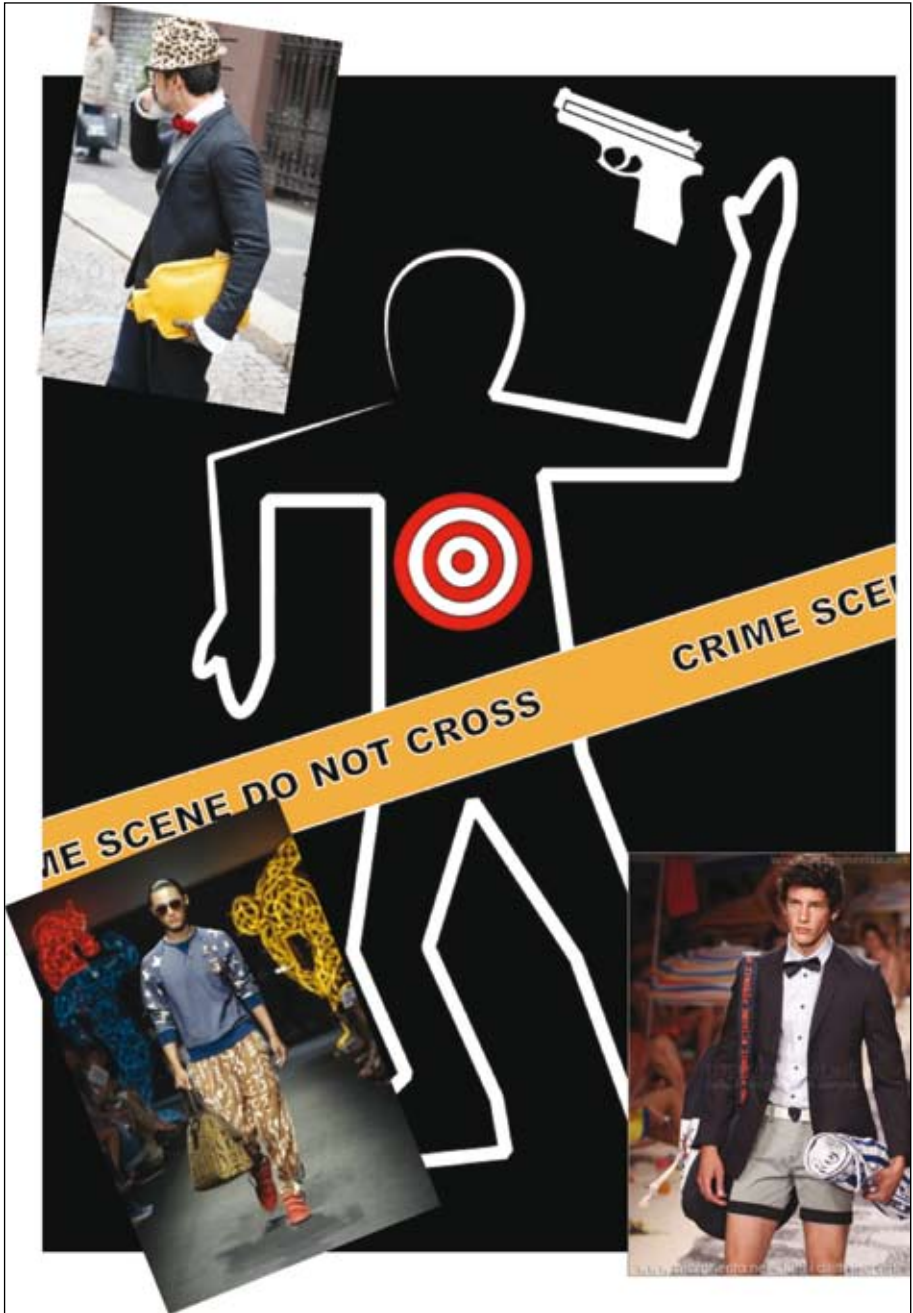
39. *Ibidem*, p. 151.

40. B. BRECHT, *Libro di devozioni domestiche*, a cura di R. Fertoni, Einaudi, Torino 1967

La chiusura del *Programma di un teatro proletario di bambini* può essere considerata la prefigurazione del teatro del secondo Novecento. E da lì, ancora, all'oggi, ora e qui, può parlare.

«Davvero rivoluzionaria non è quella propaganda delle idee che qua e là incita ad azioni ineseguibili e che svanisce davanti alla prima sobria considerazione fatta all'uscita dal teatro. Davvero rivoluzionario è *il segnale segreto* dell'avvenire che parla nel gesto infantile»<sup>41</sup>.

41. W. BENJAMIN, *Programma di un teatro proletario di bambini*, cit., p. 236.



## Il carattere fascista. Le tesi di Adorno di Vincenzo Cuomo

*Parlare di cultura è sempre stato contro la cultura*<sup>1</sup>

M. Horkheimer — Th. W. Adorno

Per Adorno il “carattere” dell’individuo umano è un sedimento sociale, è il risultato della sua socializzazione e civilizzazione. Tuttavia, per quanto “divenuto”, esso non può essere concepito come un semplice “prodotto” dell’esercizio e del complesso delle “abitudini”, perché la struttura profonda della personalità ha a che fare con il “dolore dell’esistenza”, con il “trauma” del diventar “soggetto”.

Adorno certamente esalta il nesso tra la soggettività e la società e sostiene che nel “carattere” troviamo individualmente sedimentata la struttura stessa della società. Tuttavia, in esso troviamo necessariamente traccia delle “ferite” subite dall’individuo nel processo di socializzazione ed incivilimento. Anche per Adorno il problema del soggetto umano è quello di *diventare soggetto* sfuggendo alla soggezione, è la questione della libertà, intesa come “liberazione”. Tuttavia, egli rifiuterebbe, con buone ragioni, la tesi “classica”<sup>2</sup>, ma ripresa in buona sostanza dalla “consulenza filosofica” oggi di moda, secondo la quale il “lavoro su di sé”, l’auto-esercizio sarebbe capace di strutturare da capo un carattere.

Il luogo teorico-critico fondamentale all’interno del quale Adorno sviluppa le sue riflessioni sul “carattere umano” sono i testi dedicati alla critica dell’antisemitismo, in particolare quello pubblicato

1. M. HORKHEIMER — TH. W. ADORNO, *Dialettica dell’illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1974, p. 141.

2. Cfr. la mia prefazione al presente volume.

nel 1947 con il titolo *Elementi di antisemitismo*<sup>3</sup>. In questo scritto, concordato con Horkheimer, ma la cui stesura e struttura interpretativa è fondamentalmente adorniana, troviamo un'analisi molto utile e interessante del “carattere fascista” (e antisemita).

Il carattere fascista — che poi si è attualizzato storicamente nella forma dell'antisemitismo — si manifesta, sostengono Horkheimer ed Adorno, innanzitutto nella forma dell'*idiosincrasia*. Questa è una forma di “irrigidimento” che riattiva ancestrali reazioni del corpo a segnali di pericolo (il rizzarsi dei capelli, l'accapponarsi della pelle, l'irrigidirsi dei muscoli e degli arti<sup>4</sup>). I fenomeni di irrigidimento, infatti, sono «schemi arcaici di autoconservazione: la vita paga lo scotto della sua sopravvivenza assimilandosi a ciò che è morto»<sup>5</sup>. L'idiosincrasia è, a loro dire, la forma più radicale di “mimetismo”, quella della *identificazione con l'aggressore*; è la forma dell'autoconservazione *tramite* mimesi del morto. L'impulso mimetico, tuttavia, contiene, a parere di Adorno, una ambivalenza, una duplicità originarie<sup>6</sup>: da un lato esso è “impulso a perdersi”, a “lasciarsi andare”, impulso auto-distruttivo e regressivo verso un godimento illimitato: dall'altro esso è la radice dello stesso movimento di auto-conservazione dell'io, il quale, per non soccombere alle pulsioni, deve “imitare il morto”, per sopravvivere deve imparare a morire senza morire davvero — come, paradigmaticamente, secondo la loro interpretazione, mostrerebbe il famoso episodio omerico di Odisseo che, per godere del canto ammaliante delle sirene, si fa legare all'albero della sua nave<sup>7</sup>. L'io, per certi versi, si identifica con un divieto, con un “non” che

3. Vedi M. HORKHEIMER — TH. W. ADORNO, *Elementi dell'antisemitismo. Limiti dell'illuminismo*, in *Dialettica dell'illuminismo*, cit., pp. 181–221. Vedi anche gli appunti di Adorno del 1941 sullo stesso tema, ora in TH. W. ADORNO, *La crisi dell'individuo*, trad. it. a cura di I. Testa, Diabasis, Reggio Emilia 2010, pp. 82–87.

4. M. HORKHEIMER — TH. W. ADORNO, *Elementi dell'antisemitismo*, cit., p. 192.

5. *Ibidem*, p. 193.

6. Cfr. sulla nozione di *impulso mimetico* nel pensiero di Adorno, il classico J. FRÜCHTL, *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1986.

7. Su tale episodio oltre al secondo capitolo di *Dialettica dell'illuminismo* (cit. pp. 52–89) vedi TH. W. ADORNO, *Interpretazione dell'Odissea. Con un dialogo sul mito tra Adorno e Karl Keřenyi*, a cura di S. Petrucciani, manifesto libri, Roma 2000).

è un ordine ed è l'ordine (sociale), l'ordine borghese, l'etica del lavoro<sup>8</sup>. Impara a reprimere i tratti mimetici del suo essere, impara a reprimere le pulsioni fino ad odiare tutti coloro che mostrano ancora quei tratti. Sono i "tratti" espressivi degli altri — una certa mimica, una certa accondiscendenza alle pulsioni, una certa capacità di provare emozioni — che vengono *idiosincronicamente* rifiutati. L'espressione "negli altri" ripugna ai fascisti. Ma ciò che ripugna come estraneo è fin troppo familiare. Nell'odio fascista per l'espressione sono dissimulati invidia e risentimento, ma anche inconscia attrazione verso la mimesi più regressiva. Per il fascista l'espressione «è l'eco dolorosa di un potere schiacciante, violenza che diventa percettibile nel lamento»<sup>9</sup>. E ancora, «nelle reazioni di fuga, caotiche e regolari insieme, degli animali inferiori, nelle figure del brulichio, nei gesti convulsi dei torturati, appare ciò che nella nuda vita nonostante tutto non si può controllare: l'impulso mimetico»<sup>10</sup>. I fascisti sono attratti da ciò che rifiutano: «essi non possono soffrire l'ebreo, e lo imitano continuamente»<sup>11</sup> e la «funzione mimetica viene assaporata malignamente»<sup>12</sup>, come chi fiuta "cattivi odori", e proprio perché li fiuta per rifiutarli, ne gode.

Il carattere fascista, inoltre, e questa è la sua seconda caratteristica principale, di basa, secondo i due francofortesi, su di una "falsa proiezione": «essa è l'opposto della vera mimesi, ma profondamente affine alla mimesi repressa [...] Se la mimesi si assimila all'ambiente, la falsa proiezione assimila l'ambiente a sé»<sup>13</sup>. In base a tale meccanismo proiettivo, «impulsi che non sono lasciati passare dal soggetto come suoi, e che tuttavia gli sono propri, vengono attribuiti all'og-

8. È evidente che nell'interpretazione adorniana di Omero ci siano anacronismi, più volte evidenziati dagli studiosi. Tuttavia, bisogna tener sempre presente che l'analisi adorniana non ha né una finalità filologica né una storica. È fondamentalmente rivolta ad interpretare le origini della società capitalistica moderna, intesa come esito (per quanto non del tutto scontato) della civilizzazione occidentale. Adorno lo fa lavorando contemporaneamente sui due piani della analisi delle forme sociali e dell'analisi dei comportamenti individuali.

9. M. HORKHEIMER — TH. W. ADORNO, *Elementi dell'antisemitismo*, cit., p. 195.

10. *Ibidem*, p. 196.

11. *Ivi*.

12. *Ibidem*, p. 197.

13. *Ibidem*, p. 199.

getto: alla vittima potenziale»<sup>14</sup>. La “falsa proiezione” è riportata da Adorno alla struttura psichica della *paranoia*<sup>15</sup>.

La struttura di pensiero del fascista e dell'antisemita è, quindi, la *stereotipia*: il fascista pensa per stereotipi, non comprende e non tollera le sfumature e le analisi critiche (che, per essere tali, non possono che mettere in discussione la stessa prospettiva interpretativa da cui si parte).

Ad un certo punto Adorno ed Horkheimer scrivono, un po' sorprendentemente: «non ci sono più antisemiti»<sup>16</sup>: se il pregiudizio antisemita ha da sempre testimoniato una stereotipia di pensiero, oggi non rimane altro che quella stereotipia. È come se il carattere fascista sopravvivesse all'ideologia fascista. Questa ideologia è solo un accidente che può esserci o meno. Può essere sostituita da altre ideologie, senza che muti l'assetto autoritario della personalità<sup>17</sup>. Può ed è stata sostituita da quell'ideologia materiale, da quell'ideologia senza idee, che è l'industria culturale neocapitalistica. Il pensiero per *tickets* (per “etichette”) lega la scelta soggettiva alla *réclame*. «Anti-semita non è solo il *ticket* antisemita, ma la mentalità dei *tickets* in generale»<sup>18</sup>, essi scrivono.

La descrizione adorniana del carattere fascista ed antisemita corrisponde a quella del carattere paranoico, così come è stato analizzato

14. *Ibidem*, p. 200.

15. Secondo Massimo Recalcati, «[...] la paranoia esige la soppressione del carattere strutturale della categoria freudiana di *ambivalenza*. Con questa categoria Freud non ha inteso descrivere tanto o solo una patologia dell'affettività, quanto la condizione stessa dell'affettività, di un'affettività determinata dal soggetto dell'inconscio che inevitabilmente entra in attrito con ogni regime separativo che disgiunge arbitrariamente gli opposti. [...] Al lavoro simbolico sull'ambivalenza il paranoico preferisce invece l'*esercizio del sospetto nei confronti dei possibili segni della cattiva volontà dell'Altro*. Lo stile politico della paranoia trova qui una sua manifestazione elettiva: tutto ciò che si muove nell'Altro in discontinuità rispetto all'ordine stabilito è vissuto come una minaccia potenziale» (M. RECALCATI, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, pp. 239-240).

16. M. HORKHEIMER — TH. W. ADORNO, *Elementi dell'antisemitismo*, cit., p. 213.

17. Vedi il classico studio psicologico condotto negli USA da Adorno: ID., *La personalità autoritaria*, in collaborazione con B. Aron, M. Hertz Levinson, W. R. Morrow, trad. it. di V. Gilardoni Jones, 2 voll., Edizioni di Comunità, Segrate 1997.

18. *Ibidem*, p. 221.

da Freud e successivamente da Lacan. Tuttavia, il nesso tra il carattere paranoico e la soggettività *consumante* sembra, a prima vista, e se concepito senza ulteriori mediazioni, azzardato o quanto meno generico. Se la paranoia, come ebbe a sostenere Freud, può essere descritta come un «rovesciamento del lutto»<sup>19</sup>, ciò significa che, come scrive Recalcati, «la difesa paranoica opera nel senso di una scissione della libido dall'oggetto, opponendo alla perdita reale dell'oggetto un suo *non volerne sapere radicale*»<sup>20</sup>. Certo, questa difesa paranoica, come anche Adorno e Horkheimer sostenevano, implica il ritorno dell'oggetto in forma allucinata, persecutoria e maligna. Tuttavia, proprio per tale ragione il passaggio che troviamo negli *Elementi di antisemitismo* tra la struttura paranoica e fascista della personalità e la soggettività consumante irretita nella fascinazione dell'oggetto del godimento (parziale), ebbene proprio questo nesso sembra, in effetti, opaco se non sbagliato. Come legare la difesa paranoica dall'oggetto cattivo, proiezione inconscia delle pulsioni inaccettate dell'Es, con l'attrazione seduttiva dell'oggetto merce? Può bastare l'osservazione dell'omologia tra il “pensiero etichettante” tipicamente fascista e paranoico e la sopravvivenza (o la diffusione) della mentalità dei tickets nel carattere del consumatore post-moderno? Credo che non basti e che qui la teoria francofortese incontri forse una difficoltà. Eppure, è un'esperienza comune a tutti il constatare come la diffusione del “carattere consumistico”, la diffusione della soggettività irretita nel consumo coatto dell'oggetto del godimento, non abbia fatto scomparire il “carattere fascista” e para-

19. Lettera a Jung del 1908, in *Lettere tra Freud e Jung (1906–1913)*, trad. it. di M. Montinari e S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 41. Su questa lettera, in una prospettiva interpretativa lacaniana, Recalcati scrive: «mentre nell'esperienza comune del lutto la libido perde il suo oggetto, all'inverso, nella paranoia, la libido si staccherebbe irreversibilmente dall'oggetto perduto vantando una sorta di autonomia narcisistica, frutto in realtà di un rigetto del dolore psichico che ogni esperienza di perdita comporta. [...] La difesa paranoica opera nel senso di una scissione della libido dall'oggetto, opponendo alla perdita reale dell'oggetto un suo *non volerne sapere radicale* (*Unglauben*). Il risultato di questa operazione è il ritorno dell'oggetto perduto nella forma maligna di una volontà persecutoria che sopraggiunge dall'esterno e che minaccia una perdita reale» (M. RECALCATI, *Op. cit.*, pp. 256–257).

20. P. 257.

noico, né l'abbia indebolito. Anzi, fa parte dell'esperienza comune e della cronaca mediale giornaliera il constatare come coesistano negli stessi individui e negli stessi gruppi di individui entrambi i caratteri. Si pensi alle bande che proliferano nelle periferie degradate delle metropoli o ai gruppi degli ultras calcistici. Questa constatazione circa la "coesistenza" di caratteri quasi opposti negli stessi gruppi di individui, è probabilmente segno della diffusione di "forme di esistenza" scisse in cui la struttura prevalente della personalità sembra essere caratterizzata non più da una scissione orizzontale tra coscienza ed inconscio rimosso<sup>21</sup>, ma da forme di scissione verticali che passano attraverso la coscienza e dividono un soggetto che appare, per dirla con Recalcati, "senza inconscio", cioè senza l'inconscio strutturato dal significante e, quindi, privo di sintomi "parlanti" e interpretabili/curabili. Si tratta di soggetti in cui il sintomo si identifica con il loro stesso essere, soggetti in cui, secondo Adorno, non c'è più separazione tra io ed es, perché *l'io è l'es*<sup>22</sup>. «In ampi strati della popolazione — egli scrive in un appunto datato 1941 — non esiste più alcun io in senso tradizionale»<sup>23</sup>; la stessa psicologia, che si fonda sull'idea che esistano degli "individui", vale a dire degli individui autonomi ed autodiretti, non ha più alcun senso. E, con grande intelligenza, in un abbozzo sulla nuova antropologia, scrive sinteticamente:

il concetto di carattere anale non ha più valore. Il feticista delle merci di nuovo conio preferisce di gran lunga assomigliare alle merci che non possederle nel tempo. La mancanza di relazione caratterizza sia gli oggetti che i soggetti. La furia consumistica e il gettare via sono equivalenti. L'odio rivolto contro tutto ciò che non è *up to date* è il contrario del'anale. [...] Anche il concetto di 'egoismo' non si applica al nuovo tipo, per via della mancanza di un ego<sup>24</sup>.

21. Vedi su questa problematica M. De Carolis, *Il paradosso antropologico. Nicchie, micromondi e dissociazione psichica*, quodlibet, Macerata 2008.

22. Vedi l'aforisma dal titolo *L'io è l'es*, in TH. W. ADORNO, *Minima Moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, trad. di R. Solmi, con intr. di L. Ceppa, Einaudi, Torino 1994, pp. 64-66.

23. TH. W. ADORNO, *La crisi dell'individuo*, cit., p. 56.

24. *Ibidem*, p. 68.

Come si vede, l'apparente contraddizione tra la descrizione del carattere paranoico fascista e quella del soggetto consumatore si risolve nella descrizione dell'apparire di una nuova tipologia di soggettività, non più "individuale", non più "monadologica", ma completamente irretita nel feticismo delle merci fino a trasformarsi in merce essa stessa; il che significa due cose: da un lato che questo nuovo tipo umano tende a valutare se stesso come indefinitamente *scambiabile*, dall'altro che tende ad identificare il suo "io" con la pulsione al godimento mercificato che lo scambio della merce porta con sé.

Tuttavia, manca ancora un tassello che possa giustificare anche "culturalmente", sul piano dei comportamenti culturali condivisi, la diffusione di tali caratteri soggettivi. E in Adorno troviamo una nozione psico-sociologica utile in tal senso: la nozione di *Halbbildung*, di "semi-cultura" (o "semi-formazione")<sup>25</sup>. È indicativo il fatto che nella descrizione e nell'analisi della semicultura si possano ritrovare le stesse strutture che Adorno e Horkheimer avevano ritrovato nel carattere fascista e antisemita: in particolare un «narcisismo risentito» e una caratteristica «mania di persecuzione».

Come nell'arte non ci sono valori approssimativi — egli scrive — come un'esecuzione semibuona di un'opera musicale non realizza affatto per metà il suo contenuto, ma tutte le esecuzioni sono assurde, meno quella completamente adeguata, lo stesso vale per l'esperienza spirituale nel suo complesso. La semicomprensione e la semiesperienza non sono propedeutiche alla *Bildung*, sono il suo mortale nemico: gli elementi della *Bildung* che entrano nella coscienza senza essere fusi nel suo continuum si trasformano in cattivi veleni, tendenzialmente in superstizione, persino quando in se stessi la criticano — come quel capocantiere che nel suo slancio verso l'alto diede di piglio alla *Critica della ragion pura* e finì nell'astrologia, evidentemente perché solo in essa sapeva unire la legge morale in noi col cielo stellato sopra di noi<sup>26</sup>.

25. TH. W. ADORNO, *Teoria dell'Halbbildung*, trad. it. di A. M. Solmi, [nuova] edizione italiana a cura di G. Sola, il melangolo, Genova 2010, Cfr. anche ID., *Stelle su misura. L'astrologia nella società contemporanea*, trad. it. N. Paoli, Einaudi, Torino 2010.

26. TH. W. ADORNO, *Teoria dell'Halbbildung*, cit., p. 36.

Adorno considera la *Halbbildung* una *Bildung* «non più vissuta»<sup>27</sup>, una *Bildung* che non si è capaci di far propria, in cui non si è capaci di entrare e rispetto a cui l'identificazione fallisce. E il meccanismo che determina a suo parere il prestigio di tale *semicultura* è quello del «narcisismo collettivo»<sup>28</sup>. Infatti, «l'atteggiamento in cui convengono la *Halbbildung* e il narcisismo collettivo è quello dell'iniziato che dispone, ha voce in capitolo, si atteggia a specialista, è del numero»<sup>29</sup>.

[La *Halbbildung*] è perciò irritata e cattiva; la pretesa di essere al corrente di tutto è sempre anche la volontà di sapere più degli altri [...]; la *Halbbildung* è la sfera stessa del risentimento, di cui essa accusa coloro che conservano ancora un barlume di capacità critica e autocritica. Il potenziale distruttivo che la *Halbbildung* possiede sotto la superficie del conformismo dominante è inequivocabilmente riconoscibile. Mentre sequestra feticisticamente i beni di cultura trasformandoli in possesso, è continuamente sul punto di distruggerli. Essa si accompagna alla paranoia, alla mania di persecuzione<sup>30</sup>.

L'imporsi di «sistemi deliranti»<sup>31</sup> nell'ambito della semicultura ha per Adorno un'*oggettiva funzione sociale*:

i consumatori di prodotti prefabbricati psicotici si sentono protetti da tutti gli altri, che sono ugualmente isolati, e nel loro isolamento, in un'alienazione sociale radicale, sono uniti dalla comune follia. La gratificazione narcisistica, il senso di conoscere il segreto e di essere unito ad altri eletti, dispensa, non appena si va al di là degli interessi immediati, dal controllo della realtà, che per l'Io vecchio stile costituiva il compito preferito, secondo Freud<sup>32</sup>.

L'*Halbbildung* «è difensiva»<sup>33</sup> e «ha pretese intellettuali ed è barbaricamente antiintellettuale nello stesso tempo». La sua «affinità elettiva» con la piccola borghesia è evidente; ma «con la socializzazione

27. *Ibidem*, p. 40.

28. *Ivi*.

29. *Ibidem*, p. 41.

30. *Ibidem*, p. 43.

31. *Ivi*.

32. *Ibidem*, p. 44.

33. *Ibidem*, p. 45.

della *Halbbildung* i suoi tratti patologici cominciano anche a contagiare l'intera società<sup>34</sup>. Essa è ormai simile ad una «connessione sociale di allucinazione»<sup>35</sup>.

Se la semicultura imperante è il *milieu* giustificatorio della diffusione di un nuovo tipo umano, privo di carattere “individuale” e, quindi, incapace di “stile”, irretito nel consumo della merce e idiosincratico e proiettivo nelle relazioni con gli altri, è possibile trovare una strada di uscita da tale “connessione sociale di allucinazione”? Una strada che possa essere percorsa “qui ed ora”?

Se una simile strada c'è, per Adorno passa attraverso l'arte.

Nella sua teoria estetica Adorno ritorna molte volte su un tema per lui essenziale, che è quello dell'*espressione* artistica. Questo è per il nostro discorso un luogo teorico di una certa importanza. Nella categoria di *espressione*, categoria “mimetica” per eccellenza, Adorno infatti ha modo di teorizzare la strada dell'arte, la strada dell'opera d'arte come l'unico luogo — al contempo *ou-topico* e reale — in cui la pulsione mimetica non appaia *distruttiva*.

Ma che cos'è *espressione* in un'opera d'arte?

Innanzitutto, bisogna sottolineare che la categoria artistica di *espressione* non può essere riportata a quella “psicologica”:

l'arte è imitazione unicamente come imitazione di un'espressione obbiettiva sottratta ad ogni psicologia [...]. Per mezzo dell'espressione l'arte si chiude all'esser-per-altro, che così avidamente la inghiotte, e parla di per sé: questo è il compimento mimetico di essa. L'espressione dell'arte è la controparte dell'esprimere qualcosa<sup>36</sup> — scrive Adorno nella sua *Teoria estetica*.

In secondo luogo, l'*espressione*, che definisce il «carattere linguistico» dell'arte, non è affatto un significato che possa essere “comunicato”: «l'incarnazione (*Inbegriff*) di questa è il carattere linguistico dell'arte,

34. *Ibidem*, p. 46.

35. *Ivi*.

36. TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, Band 7, herausgegeben von G. Adorno und R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, p. 171. La traduzione citata è quella di F. Desideri e G. Matteucci, curatori della nuova edizione italiana (TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, nuova edizione italiana, Einaudi, Torino 2009, p. 151).

radicalmente diverso dal linguaggio in quanto suo *medium*»<sup>37</sup>. Il linguaggio dell'arte, il linguaggio che parla dell'opera, anzi, è per Adorno il «nemico mortale dell'opera»<sup>38</sup>. Il vero linguaggio artistico, vale a dire l'*espressione*, «è muto» ed «il suo momento muto ha il primato su quello significante della poesia»<sup>39</sup>. Per Adorno, tale linguaggio muto, tale *seità* dell'opera, è «espressione» della dimensione non-soggettiva, non psicologica del soggetto umano, colto nel brivido che lo fa soggetto e lo sottrae all'animalità, al semplice vivente. È come se nell'opera si ripettesse, ma con esiti differenti rispetto al processo della civilizzazione, l'originario tremito della soggettività: è come se

le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro essere compagnate, ripetessero come esso sorge, prorompe. Hanno espressione non quando comunicano il soggetto, ma quando tremano per la preistoria della soggettività, per quella dell'animazione. Il *tremolo* di qualunque forma è insopportabile poiché surrogato di ciò. È questo che definisce l'affinità dell'opera d'arte col soggetto<sup>40</sup>.

Per cui «l'espressione delle opere d'arte è il non soggettivo nel soggetto»<sup>41</sup> è ciò che vi è di non personale, nel senso di non ancora personale, di non ancora spirituale nel soggetto. Tuttavia, non bisogna pensare che l'espressione si identifichi con un elemento arcaico, con una presunta voce della natura repressa che ritornerebbe coattivamente nell'opera d'arte — è l'errore di Wagner<sup>42</sup> e di Stravinskij<sup>43</sup> secondo Adorno. L'espressione è la *forma*, l'immagine, la *scrittura* muta del distacco

37. Ivi.

38. Ivi.

39. Ivi.

40. *Ibidem*, p. 152.

41. Ivi.

42. Vedi TH. W. ADORNO, *Wagner*, in *Wagner Mahler. Due studi*, trad. it. di M Bortolotto e G. Manzoni, Einaudi, Torino 1975.

43. Vedi il secondo capitolo (dedicato ad un'analisi critica della musica di Stravinskij) di TH. W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. G. Manzoni, con un saggio introduttivo di L. Rognoni, Einaudi, Torino 1975). Per una introduzione alla filosofia della musica di Adorno, cfr. A. ARBO, *Dialettica della musica. Saggio su Adorno*, Guerini e Associati, Milano 1991.

dell'umano da ciò che c'è prima, un "prima" che c'è solo nel modo del *non-esserci più*, un "prima" che appare tale solo "dopo" l'umano e che né l'umanità nel suo complesso né il singolo soggetto possono ri-atingere. Si potrebbe affermare che, se c'è carattere umano in generale, questo ha a che fare con tale frattura ontogenetica e ha a che fare con quell'impossibilità strutturale del salto nell'*al di qua*, nel *prima* della preistoria, sia se con tale salto si voglia intendere il ritorno dionisiacamente all'uno primigenio, sia se in tal modo si intenda "fondare", illusoriamente, la libertà del proprio inizio. Ciò è impossibile al singolo così come all'umanità nel suo complesso. La forma espressiva dell'opera riflette, quindi, l'ambivalenza strutturale dell'inizio del soggetto *umano*: da un lato il suo "esser-dopo", vale a dire il suo "esser-dato", il suo esser prodotto di *impersonali* meccanismi antropo-genici<sup>44</sup> che, *in quanto* soggetto umano, non ha deciso. Quali siano stati questi "meccanismi", ciò che si è prodotto loro tramite è stata una "frattura" rispetto al "mondo animale" e "naturale", frattura che lo ha prodotto in quanto "soggetto umano". Dall'altro lato, all'inizio dell'umanità troviamo anche una tensione alla libertà, ma potremmo e dovremmo dire che proprio questa "libertà" è il prodotto impersonale di processi rispetto ai quali non è possibile tornare indietro poiché non "decisi" da nessuno. Questo è probabilmente la ragione per la quale, al centro dei miti d'origine in tutte le culture troviamo l'idea di una "caduta" o di un "dono" originario che ha strutturato la nostra "natura umana". Tale caduta oppure tale dono sono il segno di un *dis-ordine*, di una frattura prodottasi nell'ambito della natura e dell'animalità, frattura, *dis-ordine* che chiamiamo "libertà". La natura umana è segnata dalla libertà, che ci fa esseri di cultura (e di "coltura" direbbe Sloterdijk), ma solo nel senso che *manchiamo* di un'essenza specifica. Possiamo (quasi) tutto perché non abbiamo un "fondamento", una radice stabile, un radicamento che condizioni il nostro comportamento, il nostro "carattere" potremmo dire infine. Da sempre la filosofia ha sostenuto la "sradicatezza" dell'umanità dell'uomo. Questa può essere declinata in varie forme e secondo differenti tonalità. Adorno, attraverso la

44. Cfr. P. SLOTERDIJK, *La domesticazione dell'essere. Lo spiegarsi della Lichtung*, in Id., *Non siamo ancora stati salvati*, trad. it. di A. Calligaris e S. Corsara, Bompiani, Milano 2004.

sua teoria dell'arte, sembra voler evidenziare soprattutto un aspetto di tale mancanza di essenza, un aspetto anch'esso *ambivalente*, ripetuto in ogni opera d'arte degna di questo termine. Nella sua "forma espressiva" l'opera ripete la pre-storia dell'umano, ma nel doppio senso, lo vedremo subito, della violenza e della sofferenza che ci sono state e dell'anelito a che una umanità un giorno ci sia.

Non è affatto un caso, secondo Adorno, che l'arte espressiva o comunque l'aspetto manifestatamente espressivo dell'arte sia rifiutato e odiato dai fascisti di ogni epoca:

Storicamente una delle radici della ribellione contro l'apparenza — egli scrive — è l'allergia all'espressione [...]. Empiricamente si potrebbe dimostrare che uomini non liberi, convenzionalisti e aggressivo-reazionari tendono a rifiutare la '*intraception*', la riflessione su se stessi in ogni forma, e con ciò anche l'espressione come tale in quanto qualcosa di troppo-umano [...]. L'atteggiamento in questione è quello della '*intolerance of ambiguity*', dell'insofferenza dell'ambivalente, per ciò che non è nettamente sussumibile<sup>45</sup>.

Fare dell'espressione una *forma*, una *figura*, una *scrittura*, questo è ciò che fa l'arte; ma è come se in ogni opera, proprio per tale ragione, si ripetesse lo sforzo, il *tour de force* del distacco dell'umano da ciò che c'era *prima* e che non potrà mai esserci più. È come se in ogni opera d'arte riuscita si scommettesse daccapo sulla possibilità che un luogo dello spirito ci sia, si dia. Un luogo dello spirito, un luogo dell'umano in cui il soggetto possa giungere portando con sé le sue ferite, il tremore del corpo, ma in modo che quelle ferite e quel tremore siano *forma*, *scrittura* senza senso, *enigma*, apparenza di ciò che non è comunicabile ma solo mostrabile, ostendibile nella sua insensatezza. Potremmo anche dire che, per Adorno, la forma dell'opera d'arte è la scrittura, la *forma della contingenza*, mimesi e costruzione nello stesso tempo, imitazione e linguaggio nel medesimo tempo, natura e spirito, identificati questa volta non in una loro presunta e illusoria armonizzazione, ma nel loro dissidio, nella frattura che li separa e li unisce, frattura che attesta l'irrisolvibilità del compiuto salto verso lo spirito e, al contempo, la necessità che questo

45. TH. W. ADORNO, *Teoria estetica*, cit., p. 156.

salto sia, si dia, come “promessa di felicità”, promessa di umanità. Nel suo nucleo più intimo, “chiuso” e “insensato” l’opera d’arte non “dice”, non “comunica” né qualcosa di “soggettivo” né qualcosa di compiutamente spirituale, perché non dà mai per scontato che uno spirito ci sia. Essa è imitazione «di ciò che non è»<sup>46</sup>, di uno *stile* dell’umano che (ancora) non c’è o, se c’è, è solo in questa eterna promessa di sé.

L’anima non è un’invariante, non è una categoria antropologica — scrive Adorno in un appunto della sezione “*Humanitas* e demitizzazione” del suo libro su Beethoven —. È un gesto storico. La natura, divenuta Io, apre gli occhi *come* Io (non *nell’*Io, come sua parte regressiva) e in qualità di Io prende coscienza di se stessa come natura. Questo istante — non l’irruzione della natura, ma la sua presa di coscienza nell’alterità — è molto vicino alla riconciliazione e al lamento. Ma in fondo viene ripetuto da ogni musica. Rappresenta per così dire di nuovo l’atto di dare anima e le differenze nel contenuto della musica sono in fondo sempre differenze nel modo di questa intenzione. Ci si dovrà allora chiedere per Beethoven: *come* è intesa nella sua musica l’anima in questo senso<sup>47</sup>.

46. Nella sezione della *Teoria estetica* dal titolo “Carattere d’enigma, contenuto di verità, metafisica”, Adorno scrive: «Alles Machen der Kunst ist eine einzige Anstrengung zu sagen, was nicht das Gemachte selbst wäre und was sie nicht weiß: eben das ist ihr Geist» (Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., p. 198). La traduzione di questo passo che mi convince di più è quella di E. De Angelis, curatore della prima edizione italiana dell’opera adorniana (Einaudi, Torino 1975): «Tutto il fare dell’arte è un unico sforzo per dire ciò che il risultato stesso del fare non sarebbe e ciò che essa non sa: proprio questo è il suo spirito» (p. 188). Su questo punto e sulla teoria estetica di Adorno mi si permetta di rimandare al primo capitolo (dal titolo “Il non-identico, ciò che-non-c’è (Theodor W. Adorno)”) del mio *Figure della singolarità*. Adorno, Krakauer, Lacan, Artaud, Bene, Mimesis, Milano 2009, pp. 19–42.

47. TH. W. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001, pp. 244–245. A partire dal libro adorniano su Beethoven cfr. ora le stimolanti osservazioni di ANDRÉ HIRT nel saggio *La musique et le rêve*, in “Aisthesis — pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico”, n. 2/2010, pp. 193–204 ([www.aisthesisonline.it](http://www.aisthesisonline.it)). Commentando le insistenti osservazioni adorniane sulle profonde analogie tra *musica* e *sogno* (ben al di là della ristretta concezione freudiana del sogno), Hirt scrive: «*Rêve et musique portent la citation du contenu du manque, du défaut et de l’infidélité, mais aussi le désir d’un présent actuel déchiré en sa présence même. [...] Le rêve n’aspire pas seulement à une autre vie, mais il se soutient d’un autre monde. C’est pourquoi il existe une si forte analogie entre la musique et la mort. Nous passons de l’autre côté, nous trépassons. La jouissance musicale est redevable à cela sur un écran de tristesse*» (ibidem, p. 200–202). Sul sogno e sui (suoi) sogni vedi TH. W. ADORNO, *I miei sogni*, trad. it. a cura di M. Ranchetti, Bollati Boringhieri, Torino 2007.



## Stile veloce

di Fabrizio Scrivano

*L'accelerazione tende a migliorare tutti i mezzi di scambio  
e di associazione umana. Ma la velocità accentua  
i problemi di forma e di struttura<sup>1</sup>.*

Vorrei iniziare con una brevissima considerazione, che più che arricchire concettualmente i significati di carattere e di stile, serve a rendere esplicita la posizione ipotetica a partire dalla quale muove la mia esposizione sullo *stile veloce*.

Per molti versi, stile e carattere sembrano termini perfettamente sovrapponibili. Hanno un'estensione metaforica che va nella stessa direzione. Se originariamente *stile* è lo strumento che fa il segno e *carattere* è il segno inciso (come accade per l'alfabeto, ad esempio), allora questi due termini posseggono una solidarietà metonimica evidente, tanto quanto si scambiano la contiguità di causa e di effetto.

Anche nella dimensione figurata questa relazione di interscambiabilità rimane evidente: lo stile è il modo in cui si comunica o si fa apparire il carattere di un individuo o di un gruppo. Lo stile è dunque ciò che appare di un'indole? Oppure lo stile è l'insieme delle varianti con le quali si manifesta un comportamento? Carattere, oltre che segno inciso, è l'insieme delle peculiarità del comportamento (*ethos*) che distingue una persona, perciò è anche sinonimo di personaggio, secondo Aristotele (*Poetica*, XV), tanto che il carattere è dato dall'insieme di azioni che un personaggio compie (l'uomo è ciò che fa, ovvero, come direbbe Forrest Gump, "*stupid is as stupid does*"). In biologia, carattere è una certa parti-

1. M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, (1964), Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 105.

colarità che in ogni esemplare di una certa specie appare sempre, anche se in modo diverso da individuo a individuo e di tempo in tempo; è ciò che chiameremmo invariante. Ma poi l'evoluzione interviene e anche i caratteri finiscono per scomparire e mutare.

Ci si può fermare qui con queste osservazioni terminologiche, che hanno il solo scopo di mostrare come una nozione di stile e una nozione di carattere, qualsiasi sia la loro mutuabilità, non possano che essere riferite a qualcosa di concreto e specifico. Mi muovo da questa ipotesi, e cioè che una nozione generale di stile non esista, e neppure di carattere. Esistono solo comportamenti specifici e peculiari, e qualsiasi astrazione derivi da un evento specifico, non può che essere astrazione di quella specificità, senza necessariamente essere una generalità.

### **Figure della velocità (e della lentezza)**

Lo *stile veloce* è un carattere assai diffuso nella contemporaneità, da così tanto tempo ormai, da essere addirittura storicizzabile. O almeno, la percezione della velocità come valore (assoluto e di relazione), ha finito per caratterizzare un tratto della narrazione di quella miscela di tempo e di eventi che fa la storia. Senza essere un'ossessione, la velocità ha comunque avuto sempre un ruolo speciale e di eccezione tra gli umani, che rispetto ad altri animali non sono, allo stato naturale, granché rapidi. Proprio per questo, superare i limiti di velocità è di per sé colto come un atto di ampliamento delle possibilità, forse addirittura di superamento delle condizioni biologiche. Senza voler fare dell'antropologia (che sarebbe a buon mercato), è quasi banale riflettere sul fatto che la velocità è in grado di esaltare uno dei caratteri più tipici del corpo vivente, cioè il movimento, al quale si legano praticamente tutte le funzioni umane, fisiche e intangibili, corporee e astratte, pratiche e intellettuali. In questo senso, la velocità è interprete di un carattere fondamentale.

Come per molte altre cose, l'umanità ha affidato alla tecnica il compito di ampliare le proprie possibilità, anche quelle connesse alla rapidità. All'equitazione, ad esempio, cioè alle tecniche di controllo

e di equipaggiamento di un altro animale più potente e veloce, si è dato il compito di rendere lo spostamento più rapido e meno faticoso per l'uomo. Ma il punto può essere un altro. Basta pensare al fatto che per questa figura di cavallo e cavaliere ce n'è un'altra, analoga, ma meno probabile e più tragica, il Centauro, mezzo uomo e mezzo equino. Tragico il fatto per l'uomo centauro di non potere scendere da cavallo, e di avere così fusi in sé carattere e funzione, strumento e utilizzatore. Così non sai bene se l'equitazione risolve un sogno o produca un incubo. Così non sai bene se la tecnica risolve problemi o generi trappole<sup>2</sup>.

Quest'oggi affidare il nostro proprio corpo a mezzi di velocizzazione è un'esperienza scontata. Forse solo le montagne russe, come eccesso della velocità, hanno un'irriducibile inutilità disponibile a tutti; la Formula 1 e i bolidi nautici dell'*offshore*, sono ugualmente inutili quanto materia per pochi; e le navicelle spaziali, che strappano dalla gravità terrestre, sono addirittura per pochissimi. Automobili, treni e aerei, invece, per la maggior parte delle persone sono ovvi e direi banali mezzi di trasporto, dai quali ci si aspetta efficienza, puntualità e sicurezza.

I tempi pionieristici del trasporto nei quali il sogno della velocità predominava sono ormai ridotti a pochissimi settori. Ancora il treno, con la TAV, suscita qualche speranza di record: per il resto non ci si aspetta più molto. Invece, la velocità si è decisamente spostata nella sfera dell'immateriale, cioè nel mondo della comunicazione. L'era elettronica, la nostra, ha scambiato lo spostamento dei corpi con lo spostamento dell'informazione. Tanto che anche la conoscenza, che era affidata alla lentezza e per questo gli era correlata la ponderazione, ormai è più legata alla rapidità; e l'atto del riflettere è sempre più condizionato dall'azione di scambio e di acquisizione dell'informazione. La velocità, insomma, non riguarda soltanto i corpi e le macchine che li potenziano, ma il pensiero stesso e ciò che al pensiero si

2. Ricorderei che "centauro" è epiteto metaforico per motociclista, di cui si sottolinea la compenetrazione esistenziale tra sé e il suo mezzo di locomozione. Non escluderei che la metafora è resa possibile dallo spostamento metonimico del sema "stare in sella", che permette di parlare dello stare "cavalconi" la moto, cioè cavalcarla.

rivolge, immagini e parole. E credo che non sia erroneo riscontare in questo mutamento il permanere di un carattere, quello del movimento che si trasforma in mobilità e poi in trasmissione.

Sebbene l'esemplificare rischi di essere un'operazione riduttiva e fallace, ricorrerò ad essa: se il signor X deve dire una cosa al signor Y può gridare, ma se è troppo lontano deve spostarsi fino alla distanza sufficiente; deve raggiungere la più totale prossimità se il messaggio ha un certo grado di riservatezza. Ora X, mentre pensa come raggiungere più rapidamente Y, scopre prima il messaggero (qualcuno cui delegare lo spostamento) e poi il cavallo, il treno, e l'aereo; e intanto raffina i suoi mezzi di trasmissione: un segnale sonoro o un segnale luminoso possono essere più rapidi, ma non abbastanza precisi e riservati com'è la scrittura (che in questo senso è un mezzo di trasporto)<sup>3</sup>. Poi qualcuno mette a disposizione di X una macchina, anche macchine in grado di superare ostacoli geografici notevoli, che nel tempo si velocizzano sempre di più (in un serrato rapporto economico tra costi e benefici, rischi e risultati). Il finale, l'ultimo capitolo di questa ascesa "rapidista", lo conosciamo: è lo spazio virtuale<sup>4</sup>.

I tempi veloci che caratterizzano tante pratiche contemporanee, a molti tra noi lasciano un po' il fiato dubbiosamente sospeso: forse è proprio l'effetto dell'accelerazione. Ma se tra noi c'è qualcuno che ha in odio la rapidità, sogna pacatezza e quiete come qualcosa di perduto e non sa con chi prendersela, sarà contento di sapere che il colpevole dell'accelerazione del tempo e l'inventore del moderno stile veloce è stato scoperto. Si tratta dell'illustre Phileas Fogg, complice il maggiordomo Passepartout. Con *Il giro del mondo in ottanta giorni* Jules Verne elabora la prima narrazione sulla velocità che interessa la terra in modo globale. La velocità del viaggio è una scommessa nata dall'impeto e nell'istante, senza preparazione né premeditazione.

3 La mitologia antica aveva inventato anche un dio, l'alato Mercurio, il più veloce tra gli dei.

4. Sul tempo nello spazio virtuale vedi Antonio Tursi, *Estetica dei nuovi media. Forme espressive e network society*, Milano, Costa & Nolan, 2007, in particolare il capitolo "Quale cibertempo per il ciberspazio?", pp. 70-93.

ne, nella finzione di Verne. L'appena assunto maggiordomo, finalmente tranquillo per avere trovato come padrone il più sedentario e metodico signore della città, si trova catapultato nel più inutile dei giri del mondo, e gli sembra un viaggiare cieco, che altro scopo non ha se non quello di dimostrare l'esattezza di un calcolo astruso. Al di sopra di ogni triviale desiderio di successo e di ricchezza, Fogg fa una scommessa sulla possibilità di piegare i fatti alla ragione (al di là di ogni imprevisto, che saranno tanti nell'avventura); è quasi una scommessa filosofica, alla quale si lega l'onorabilità e la vita intera. Ma proprio per questo, Fogg deve cambiare il suo stile, trasformarsi, diventare ciò che non ha mai creduto di poter essere, cioè l'uomo più veloce del mondo.

Tra le tante vicende che raccontano lo spostarsi rapido tra i continenti, ne ricorderei una che appare assai rivelativa del connubio tra velocità dello spostamento fisico e velocità del trasferimento dell'informazione. I due viaggiatori, data la loro tempestiva partenza, sono sospettati di essere gli esecutori di un clamoroso furto, tanto che alle loro calcagna ci sarà sempre l'agente Fix, che vorrebbe arrestarli. Ma per far questo avrebbe bisogno di un mandato di cattura internazionale, già emesso da Londra dopo la loro partenza, che però viaggiando con stessa rapidità dei viaggiatori, mai li raggiunge. Il particolare è importante, perché spiega il motivo per cui Fix in varie occasioni cerchi di interrompere o almeno di rallentare il cammino di Fogg e Passepartout: li tallona per non permettergli di scomparire e nel frattempo temporeggia in attesa dei documenti. Da lì a poco, non avrebbe più avuto senso costruire un intreccio basato sul fatto che il messaggio e il destinatario si muovono alla stessa velocità senza raggiungersi. Nel 1872, il telegrafo ricopriva già grandi distanze, più o meno sulle stesse rotte che percorrono i protagonisti di Verne (Figura 1 e 2), ma il contenuto intangibile del messaggio, l'informazione, non era ancora immaginato come totalmente staccato dal suo supporto, né tanto meno staccato dal corpo che lo riceve.

Il primo effetto che la rapidità produce è quello di far percepire una sorta di perdita della corporeità, cosa che dà una certa angoscia, un certo imbarazzo e in qualche caso un'inespressa paura. A questo proposito, vanno ricordati due episodi letterari, non vicinissimi nel



Figura 1

tempo, che manifestano questa ostilità nei confronti della velocità.

Il primo è in un romanzo che tra i primi affronta il tema del soggetto e della conservazione dell'identità (della persona e della sua umanità) rispetto alla tecnica. Luigi Pirandello con i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (apparso in rivista nel 1915 con il titolo *Si gira!*, poi in volume nel 1925) racconta, forse per primo in Europa, la profonda e radicale trasformazione che l'introduzione delle tecnologie della rappresentazione produce sull'immaginario dei corpi. La storia, si ricorderà, è quella di un mancato filosofo che casualmente diventa operatore cinematografico: la sua spersonalizzazione e disumanizzazione incomincia quando si rende conto che la macchina da presa con cui lavora richiede da lui un quasi totale annullamento della sua capacità di coinvolgimento nelle azioni riprese. Se dapprima il distacco che l'occhio impassibile dell'operatore acquisisce per la forza impositiva della macchina viene accettato e addirittura coltivato da Serafino quasi come un indirizzo ascetico del comportamento, la forza della vita e del caso, lo costringono a riscuotersi da questa illusione, ma anche da questa pratica e da questo convincimento. A causa della sua dipendenza dalla macchina e della fedeltà al suo



Figura 2

compito, un trauma (causato dallo spettacolo della tigre che durante una ripresa sbrana l'attore), Serafino perde la voce, entrando in un isolamento che solo la scrittura ha il potere di rompere. Al centro di questa narrazione c'è la straordinaria storia della relazione del corpo con le tecniche (in particolare la relazione tra la corporeità necessaria all'esperienza sensibile e i valori intangibili dell'esperienza mediati dagli strumenti di rappresentazione), esposta da Pirandello in metafore di grande intensità. Come per esempio l'angoscia degli attori che sentono come in qualche modo la macchina possa rubare l'immagine del loro corpo, per proiettarla in una fase temporalmente e spazialmente dissociata dalla loro persona. O quella dello sfortunato violinista che, per quanto sia valente nella sua arte, è costretto a suonare un organo a manovella nei cinema, cadendo così in un irrimediabile smarrimento che lo costringe alla povertà estrema.

E ce n'è anche una che riguarda la velocità: mentre in carrozzella Serafino percorre il lungo viale che conduce agli studi cinematografici, inebriato dalla meraviglia dei colori e dei profumi che una

sorgente primavera produce, improvvisamente il rombo di un motore si materializza alle sue spalle, già rompendo ogni tranquillità. Dall'auto veloce che lo sorpassa, divertite signore gli rivolgono dei saluti, anche beffardi (una specie di "marameo, lumacone"), a cui risponde con l'infastidita considerazione, rimuginata interiormente, della stupidità di questa fretta, di questa accelerazione, di questa confusione, di questo distacco violento dal naturale rapporto sensoriale col mondo circostante, sull'inutilità, il pericolo e soprattutto sulla deprivazione dell'esperienza che la velocità produce. Il vortice ottico prodotto dal rapido allontanarsi della vettura a motore dalla vettura trainata dal cavallo, apparentemente non riesce a risucchiare Serafino, ma il turbinio delle polveri che si sollevano sulla scia di quella producono, quelle sì, una specie di intossicazione<sup>5</sup>.

Ho descritto il contesto narrativo in cui questa immagine della velocità viene prodotta, perché anche in questo caso la velocità del mezzo è in relazione con la velocità del pensiero e del linguaggio. Ci sono delle relazioni più che intuitive, narrate da Pirandello, tra gli elementi che costruiscono il mondo simbolico e materiale delle circostanze che ho ricordato presenti nel romanzo: la tecnica del cinema velocizza il trasporto dell'immagine, staccandolo dalla necessità del corpo recitante in una scenografia che va costruita una sola volta, "virtualizzandolo" nel meccanismo di riproduzione, proprio come la velocità del mezzo di trasporto strappa il corpo alla contingenza dell'esperienza.

Anche Passepartout si chiedeva che cosa servisse viaggiare con tanta velocità se tutto ciò che veniva attraversato rimaneva indifferente a Fogg: che tuttavia, pur nella mancanza di ogni curiosità, un

5. Bisogna registrare un antecedente di questa figura in un romanzo di Octave Mirbeau, *La 628-E81* (1905), che descrive l'incedere veloce dell'automobile più o meno negli stessi termini. Per Mirbeau la velocità non è una semplice funzione del moto, non lo è più nel momento in cui promette un'esperienza travolgente: diventa piuttosto una malattia, che fa degenerare in vertigine e in febbre l'attenzione verso la conoscenza: «*Il suo cervello [del pilota] è una pista infinita in cui pensieri, immagini, sensazioni ruggiscono e rotolano*». La corsa dell'auto è un *topos* destinato a essere di massima diffusione, anche in ambito extraletterario: è questo luogo comune che, per esempio, Paul Virilio elabora con efficacia nel suo saggio di dromoscopia, *L'orizzonte negativo* (1984), Milano, Costa & Nolan, 2005, pp. 87-99.

dono prezioso da questo viaggio lo riportava, e cioè una giovane moglie indiana, la fanciulla salvata dal rogo nuziale cui era destinata dopo la morte del marito. Anche questo è un segno di una volontà di stabilire un rapporto tra velocità e modernizzazione, che sfocia in un elogio della civiltà. In definitiva, insieme all'idea di spazio civilizzato nasce e cresce l'idea di uno spazio velocizzato<sup>6</sup>. Ai tempi in cui Pirandello scrisse quel romanzo, l'epica della velocità era già in via di formulazione da parte dei futuristi, visto che sin dal *Manifeste du futurisme* del 1909 la velocità era stata indicata come uno dei tratti caratterizzanti lo stile e il gusto di quello che il movimento futurista sarebbe dovuto essere: «*Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse (...) un automobile rugissant (...) est plus belle que la Victoire de Samothrace*». Diverse e variate le figure del moto rapido, della macchina velocizzante, dell'alienazione del corpo nel vortice del movimento divennero molto presto elementi di riconoscimento di un'estetica che alimentava il gusto di un'esperienza mirata al superamento dei vincoli naturali, ma anche al rinnovamento della gamma delle sensazioni introducibili entro il circuito della rappresentazione e delle arti. L'interesse per l'apertura verso orizzonti sensoriali allargati comincia forse con la ricerca della resa sul piano e nelle masse plastiche della simultaneità, che di per sé sembra già un concetto che ha a che fare con il massimo della velocità, fino all'abolizione della distanza. Per fare emergere l'invisibile degli oggetti, così proclama Boccioni in *Manifeste des peintres futuristes* (1910) o in *Pittura scultura futuriste: (dinamismo plastico)* (1914), bisogna estrarre la forza interiore che ciascuno possiede, forza che è soprattutto movimento. Il che necessita, sempre o spesso, l'introduzione di un criterio di velocità nella percezione, fino allo sconvolgimento degli spazi e alla deformazione dei corpi. L'immagine non viene più pensata un dispositivo di fissazione dell'oggetto; neppure tanto come la riproduzione della percezione immediata o effimera

6. Sulla formazione delle mentalità all'epoca della diffusione degli strumenti tecnici vedi il saggio di Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* (1983), Bologna, Il Mulino, 1988, in particolare le pp. 141–166 dedicate alla velocità.

o soggettiva. La tendenza di quegli artisti è piuttosto quella di dissociare l'immagine dalla sua fissità, dal suo potere di impressionare nell'icona la visione, per fare emergere i rapidissimi processi che si svolgono nel tempo della percezione. La serie di pitture dedicata alla *Velocità astratta* che Giacomo Balla iniziò intorno al 1913 esemplifica poi in parte questa intenzione conoscitiva (Figura 3) (Figura 4).

Ma insieme all'intenzione propriamente filosofica di promuovere un'arte capace di allargare gli spazi percettivi e gnoseologici, magari attraverso sue peculiari capacità di organizzazione dell'esperienza, la velocità produce anche un effetto di spettacolarizzazione dell'apparenza, che nella cultura europea viene vissuto come qualcosa di nuovo e travolgente, ma in parte anche avvertito con sospetto. Lo stile di vita moderno è quello della non ripetizione, è quello dello spazio completamente antropizzato, quello della città, quello delle tecnologie.

«Tanto entusiasmo, tanta vuotezza»; sembrerebbe sentire salire questa considerazione, detta quasi come un respiro, dal racconto di Eugenio Montale *Crollo di cenere* (apparso sul "Corriere della Sera" nel 1946, poi in *Farfalla di Dinard*, 1956). Durante una spettacolare perfor-



Figura 3

mance aerea, fatta di fasci di luce e fuochi, musica travolgente e applausi e grida di ammirazione, l'attenzione del narratore viene rapida da una scenetta che si svolge appartata nell'ombra. Un uomo e una donna siedono vicini, ma anche divisi da diverse temporalità mentali. A rilevare questa mancata sincronia, il fatto che la donna segue con più interesse il moto lentissimo di una lumaca sul muro, e l'osservatore/narratore ipotizza che ella spera in una sincronizzazione tra la manovra del lento animale e il crollo di cenere del sigaro che fuma il suo uomo, come se da questa coincidenza di eventi minuti e segreti e appartati, potesse scaturire una qualche magia del tempo e degli eventi. L'immagine dell'isolamento contemplativo, dell'attesa paziente di eventi, della valorizzazione di cose senza importanza, sembrano costituire un insieme di elementi che contraddicono lo stile veloce mettendone in risalto la vuotezza e l'inermità. Ma soprattutto sottolineando come nella *performance* rapida e veloce si perda qualcosa di assolutamente essenziale e irrinunciabile nell'esperienza. L'eclatanza accende l'emozione ma priva del discernimento; esalta l'evento ma annichilisce il contesto; produce notizia ma cancella memoria.

Il poeta Montale, che pure non era estraneo al mondo della comunicazione (questo racconto come gli altri della raccolta erano destinati a quotidiani o settimanali), avverte come la disumana velocità metta a rischio il motivo per cui vengono confezionati mes-



Figura 4

saggi, cioè quello di trasferire a diversi soggetti insieme all'informazione anche la conoscenza che (la) sostiene e giustifica. Certo allora Montale nel suo racconto confeziona anche una memoria in cui la propaganda aveva affidato a una certa estetica della velocità parte della sua immagine (per altro illusoria e falsa), e non gli è estranea quindi la sensazione opprimente della dittatura fascista e delle culture che promosse. Ma non nella velatissima critica politica sta l'acutezza del racconto montaliano, bensì nel mettere a fuoco la centralità del momento della comunicazione. Non è un caso che la raccolta *Farfalla di Dinard* prenda il titolo dal racconto finale, in cui un'immaginaria farfalla color zafferano appare al solo scrittore in un bar, portandogli il senso e la necessità di raccontare la memoria e la notizia della sua esperienza di vita, senza che l'informazione prevalga sulla conoscenza.

Si potrebbe essere tentati di leggere queste posizioni, quella di Pirandello come quella di Montale, come una specie di reazione alla "dromofilia" incondizionata che si sviluppa agli inizi del '900: una posizione che fa riflettere sul fatto che se da una parte la velocità è un forte elemento di liberazione, e adottarne lo stile significherebbe liberare un carattere in qualche modo frenato ed oppresso, dall'altra espone al rischio di privarsi di parte dell'esperienza, fino alla negazione di sé.

A questo proposito, una figura più antica e in parte ingenua, conserva ancora qualche elemento di attualità, in una mirabile capacità di sintesi. Carlo Collodi volle dare al suo burattino e automa Pinocchio la straordinaria abilità della corsa: più veloce di chiunque altro, Pinocchio è liberato dalla corsa ma allo stesso tempo è condannato da essa. Si ricorderà che nell'episodio notturno dell'Osteria del Gambero e dell'incontro con il Gatto e la Volpe, è proprio la corsa nel bosco a permettere a Pinocchio di mettersi, in un primo momento, in salvo dall'agguato degli assassini; ma su questo elemento di salvezza pesa una grave ambiguità, perché la corsa senza obbiettivi del burattino è ciò che lo porta inconsapevolmente nel luogo dove trova la morte, nel fondo dell'oscurità insomma. La casina nel bosco, dalla quale si affaccia la macabra bambina che dichiara e annuncia la morte di tutti, è la meta della

corsa di Pinocchio, ma non gli offre alcuno scampo: diventa invece allegoria della tomba<sup>7</sup>.

L'ultima figura che vale la pena ricordare è anch'essa legata al tempo della vita e allo scorrere verso la fine. La elabora José Saramago in un breve racconto, *La sedia* (1984)<sup>8</sup>, nel quale si immagina la caduta di un anziano signore: un gesto quotidiano e banale, sedersi, si trasforma in evento tragico. È successo che un tarlo ha lentamente divorato il legno, fino a sfibrarlo, tanto che arriva il giorno in cui la sedia non è più in grado di sorreggere il peso dell'uomo. La sedia si spezza, l'uomo precipita in avanti e batte la testa con violenza contro il termosifone. Muore. Ma è lo stile descrittivo a fare dell'episodio (apparentemente scemo) il motivo di una riflessione sul precipitare del tempo. Lo sguardo su quest'azione è portato ad un massimo di lentezza; ha uno svolgimento al rallentatore che rasenta l'impossibile. Il tradimento dell'oggetto è inaspettato e rapidissimo, ma questo breve intervallo di tempo si riempie di storia e racconto. Il racconto della vita del tarlo, che trasforma la sua azione di nutrimento in una trappola mortale: piccolo essere che si trasforma in un killer, anzi in una sorta di Billy the Kid, il pistolero divenuto leggendario per la sua velocità di estrazione della pistola dal fodero; il lentissimo tarlo sorprende l'ignaro anziano come il proiettile di Billy the Kid sorprende il duellante, che si sente cadere prima di riuscire a estrarre la propria arma. Così la vita decennale del vecchio si spegne in un istante, senza appello senza possibilità di difesa, e la caduta viene descritta millimetro per millimetro. La scrittura permette di espandere nello spazio e nel tempo l'evento repentino, ma al contrario e contemporaneamente permette di velocizzare l'azione lentissima del tarlo. La

7. Oltre a *Le avventure di Pinocchio*, vedi anche la rilettura di Giorgio Manganelli, *Pinocchio, un libro parallelo* (1977), Milano, Adelphi, 2002 e quella di Emilio Garroni, *Pinocchio uno e bino* (1975), pref. di G. Ferroni e postf. di F. Scrivano, Roma, Laterza, 2010. Sulla corsa cfr. G. Gaspari, *La corsa di Pinocchio*, Milano, Vita e Pensiero, 1997. Andrebbe anche ricordato il film del 1998 di Tom Tykver, *Lola rennt*, nel quale la corsa è uno strumento di liberazione e inversione del tempo: quando la vicenda ha un esito tragico, Lola comincia a correre per la città fino a cambiare il corso degli eventi antecedenti; la cosa si ripete più volte fino al raggiungimento di un lieto fine.

8. José Saramago, *Oggetto quasi*, Torino, Einaudi, 1997.

scrittura, si potrebbe dire anche in questo modo, è uno strumento che permette di gestire le sconnessioni tra il tempo mentale e il tempo reale.

### **Stile veloce, mondo veloce**

L'insieme di figure che si è proposto mostra con una certa evidenza che il fenomeno dello *stile veloce* è in realtà molto complesso e articolato, tanto da mantenere efficienti al suo interno i valori di positività e di negatività. Pregi e vizi della velocità emergono come elementi complementari e non sono mai estranei a quelli del suo contrario, la lentezza.

Del resto la cosa è stata resa anche molto evidente da chi può essere considerato il *dromologo* per eccellenza del Novecento, Paul Virilio. Da *L'orizzonte negativo* (1984) a *Velocità di liberazione* (1995)<sup>9</sup> il bene e il male dell'accelerazione dell'esperienza è ampiamente argomentato: anche i due titoli in fondo alludono a due dimensioni polarmente divergenti. Il quadro di fondo entro il quale Virilio svolge le sue letture è quello del mutamento antropologico che la tecnologia provoca sull'uomo. I percorsi della disumanizzazione, che forse è il tema portante del discorso di Virilio, sono determinati dalla velocizzazione dell'esperienza. Il punto è se questa sottrazione di operatività che permettono le macchine, o dopo l'ingresso dell'elettronica nel quotidiano gli apparecchi di virtualità, sia effettivamente una liberazione del tempo o invece una deprivazione dell'esperienza.

Si è già osservato, anche attraverso le figure narrative proposte nel precedente paragrafo, che la velocità non ha sull'esperienza solo un valore performativo. Non si tratta soltanto di fare in poco, pochissimo tempo ciò che necessita di più lentezza senza un ausilio. Si tratta anche di un problema percettivo e conoscitivo, cioè di che cosa la velocità permette di comprendere. La questione è antica.

9. Paul Virilio, *Velocità di liberazione*, a cura di U. Fadini e T. Villani, Milano, Mimesis, 2000.

Per esempio Emanuele Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* (1654), l'imponente trattato seicentesco sulle figure retoriche e sull'arte dell'ingegno, sostiene che la virtù fondamentale della metafora sia quello di «mettere il tanto in poco». La possibilità di contenere una grande ricchezza di significato (il tanto) in una piccola unità lessicale (il poco), si deve al fatto che questa compressione per funzionare deve essere attivata da un processo mentale di grande rapidità. Il pensare veloce è la condizione della comprensione e d'altra parte il meccanismo metaforico è lo strumento di attivazione di questa velocità. Per esempio, nella frase «Quel gran leone se la diede a gambe», noi possiamo leggere: «il tal dei tali davanti alla situazione di pericolo non fece nulla per mostrarsi degno di stima ma semplicemente si sottrasse ad essa mostrandosi un vile». Il richiamo metaforico del soggetto permette l'esercizio rapido del giudizio, anche entro un quadro ironico, quindi invertito, della connotazione. Chi ascolta la frase breve potrà con estrema velocità formulare egli stesso il giudizio implicito in essa, e quindi potrà farlo più saldamente proprio ed esserne maggiormente convinto.

L'effetto di velocizzazione in questo caso comporta una più ferma acquisizione del concetto. Si potrebbe dire, ancor di più, che in questo caso l'informazione («il tal dei tali è scappato») è acquisita tramite il giudizio, cioè tramite un'elaborazione più complessa che non la semplice ricezione di un messaggio.

Tesauro ascriveva questo comportamento linguistico e mentale all'arguzia. Una prassi arguta provoca un pensiero arguto, e le due cose producono l'esperienza di una realtà arguta (che per il filosofo del Seicento sta nel possesso degli archetipi da cui dipende ogni comprensione della realtà). Va osservato che l'intero processo ha una dimensione intraumana molto spiccata? L'arguzia è per Tesauro una facoltà, che l'arte può implementare e arricchire, perfezionare addirittura, ma che usa uno strumento disponibile alla naturalità dell'uomo, cioè il linguaggio. La velocità, in altri termini, non modifica l'ecologia e l'habitat dell'operatore. È una funzione — come tale è pensata e creduta — del programma naturale. In questo modo non impoverisce l'esperienza, ma l'accresce rispetto a ogni banalità e non erode un principio di realtà degli oggetti di conoscenza, ma ne permette la gestione o addirittura la scoperta di nuovi.

Entro questo quadro epistemologico, se ne si prende per corretta la ricostruzione, è interessante notare come lo *stile veloce* sia immediatamente la manifestazione di un *carattere*, la facoltà dell'arguzia. Ora ci si potrebbe chiedere se non sia proprio l'abitudine alla "esternalizzazione" delle funzioni agli strumenti (meccanici o elettronici) a essere la causa di perdita dell'arguzia (naturale).

Italo Calvino dedicò una delle sue celebri conferenze per le Norton Poetry Lectures, che avrebbe dovuto tenere ad Harvard nel 1985 con la prospettiva di indicare sei valori da mantenere nel millennio successivo, alla *Rapidità*<sup>10</sup>. Qui opera una distinzione tra la velocità del pensiero, che sfugge alla misura, e la velocità fisica, che è invece misurabile. Quest'ultima velocità appartiene alla macchina, e sembra avere come esito dell'immaginazione la precipitazione sensoriale e lo scontro, anche solo metaforico, del soggetto contro gli ostacoli della realtà; Calvino fa infatti riferimento alla potenzialità dell'incidente tra carrozze raccontato da Thomas De Quincey nel saggio *The English Mail-Coach* (1849), da porre secondo questi all'inizio dell'era della «velocità nei trasporti come nell'informazione», proprio perché il carro postale metaforizzava il connubio tra rapidità della macchina e del messaggio, cioè il tema del trasferimento dei supporti dell'immateriale. La contrazione del tempo che la velocità di trasferimento produce, secondo Calvino è un fenomeno diverso dalla velocità di esecuzione di un'operazione mentale, che invece produce un effetto di densità (qualcosa di simile al "tanto in poco" di cui s'è detto). Nella descrizione che ne fa, e per la quale fa ricorso a una tradizione stilistico-letteraria che intreccia Galilei e Leopardi, la velocità è ottenuta tramite la concisione, che è un'elaborazione lenta di sottrazione di materia verbale e di individuazione della pregnanza e dell'intensità del significato. Autobiograficamente, Calvino spiega di essersi servito spesso dell'immagine e del «movimento che dall'immagine scaturisce naturalmente» per produrre quest'effetto, ma di aver poi

10. Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988. *Rapidità* è alle pagine 31-53.

sempre cercato di affidare al *medium* della parola scritta il compito di realizzare questa densità concettuale e percettiva<sup>11</sup>.

“Fulminea” quindi dovrebbe essere la manifestazione del significato nella durata della scrittura: il che è ovviamente una soluzione stilistica, che risponde al bisogno di rapidità ed essenzialità della percezione cinetica. Ma il principio estetico che Calvino afferma, non ha solo un valore operativo nel condurre la prosa; possiede anche un valore di politica culturale. La rapidità infatti permette di tenere insieme e distinte le diversità, cioè di mantenere la discrezione e il discernimento, un tipo o forse l’unico tipo di razionalità. Se la velocità fisica avvicina le cose o rischia di avvicinare le cose rendendole omogenee e indifferenziate (il potenziale urto tra le cose non è che la metafora per eccesso di questo precipitare nell’indistinto, che è l’inizio della sparizione della realtà tematizzata da Virilio nel saggio citato), la velocità mentale è un atto di preservazione dell’intelligenza. Con la scrittura, questa azione può essere trasformata in gesto (e quindi reintrodotta in una dimensione spazio-temporale misurabile). Per la sua pregnanza, la storiella che chiude la conferenza di Calvino, può essere citata integralmente (tanto è breve):

Tra le molte virtù di Chuang-Tzu c’era l’abilità nel disegno. Il re gli chiese il disegno di un granchio. Chuang-Tzu disse che aveva bisogno di cinque anni di tempo e d’una villa con dodici servitori. Dopo cinque anni il disegno non era ancora cominciato. «Ho bisogno di altri cinque anni» disse Chuang-Tzu. Il re glieli accordò. Allo scadere dei dieci anni, Chuang-Tzu prese il pennello e in un istante, con un solo gesto, disegnò un granchio, il più perfetto granchio che si fosse mai visto.

11. Un episodio esemplificativo del rapporto di rapidità tra parola e immagine, così come fu pensato da Calvino, è nel racconto *Il cavaliere inesistente* (1959), in cui Suor Teodora, la fittizia scrittrice della vicenda, presa dalla fretta di portare la storia verso il suo compimento, affida al disegno l’illustrazione delle sequenze: non c’è più la descrizione e la narrazione dei luoghi e dei fatti, ma c’è la descrizione delle immagini disegnate di essi. Rimando per questa lettura a F. Scrivano, *Calvino e i corpi. Il peso dell’immateriale*, Perugia, Morlacchi, 2008.

Qui ci si avvicina sensibilmente al paradosso temporale che la velocità introduce nella nostra percezione. L'accelerazione, infatti, permette di guadagnare tempo per molte azioni: libera dall'oppressione della mancanza di tempo, cioè dal compito di creare ogni volta molte condizioni di realizzabilità. Allo stesso tempo però l'accelerazione nega il tempo a ciascuna azione, che non viene più vissuta in una grandezza sufficiente a produrre esperienza. La velocità dà e toglie, nello stesso momento, l'esperienza.

Franco Piperno<sup>12</sup> ha sostenuto che la cibernetica, se la si pensa come una tecnologia di controllo e limitazione dell'operatività matematica (cioè come strumento di velocizzazione del calcolo), sia un modo di liberare l'uomo dall'astrazione matematica e restituirgli porzioni di corporeità, di uso del senso e della vita comuni. Per tante operazioni l'ausilio elettronico (e le sue applicazioni) è un passo verso l'affrancamento dell'uomo dalla fatica e dalla rinuncia, e anche dal sacrificio; insomma è una liberazione del tempo, perché permettendo di saltare l'esecuzione di molte operazioni, rende possibile all'uomo di condurre la propria attività a partire da una realtà già compiuta e realizzata, che non ha bisogno di essere comunque praticata. L'allontanamento dell'esperienza dall'origine da cui nascono le azioni è uno dei grandi vantaggi della tecnologia. Chi, si chiede Piperno, conosce più il modo di fare un fuoco senza ricorrere al dispositivo, il fiammifero o l'accendino, cioè alla soluzione tecnologica che permette di limitarlo e rendere più facile quest'azione?

Nella prospettiva "positiva" qui espressa, alla tecnologia e in particolare ai suoi prodotti verrebbe affidata parte dell'intelligenza "naturale"; salvo poi trovarsi nella necessità di sostituire la "macchina" quando essa raggiunge un'inevitabile obsolescenza. Il rinnovamento costante delle tecnologie, già di per sé fattore distributivo di un'ansia di consumo socialmente rilevante, si è fatto particolarmente urgente e ossessivo con le tecnologie elettroniche, che non a caso si sono sviluppate in un ambito che tradizionalmente è nominato della "in-

12. In *Cibernauti. Tecnologia, comunicazione, democrazia. Ciberfilosofia*, a cura di F. Berardi (Bifo), Roma, Castelvecchi, 1995, pp. 55-63.

telligenza artificiale”. Il fatto di poter delegare a un automatismo, controllato solo nei suoi processi e non nella sua struttura, parte della nostra efficienza intellettuale, non salvaguarda del tutto l’intelligenza che gestisce. Finché è il corpo ad essere sollevato dalla fatica e anche dalla fatica psicologica dell’attesa tra avviamento e raggiungimento di un risultato, l’accelerazione dell’esperienza fa sentire tutti i suoi effetti positivi.

Non è sempre così, invece, quando la velocità riguarda il trasferimento di conoscenza, cioè di esperienze sostanzialmente immateriali. In particolare, nel circuito della comunicazione, la rapidità di trasferimento dell’informazione rischia costantemente di creare un ingolfamento quantitativo, nel quale diventa difficile discernere il valore qualitativo dell’informazione. L’agilità di pensiero e di elaborazione della conoscenza può essere esercitata e anche migliorata, fino a creare un vero e proprio miglioramento generazionale che finisce per diventare patrimonio della specie (si dice del resto che i nativi informatici acquisiscano una maggiore rapidità nel transito tecnologico, proprio anche a partire dal livello pratico). Ma forse questa dimestichezza e questa nuova razionalità velocizzata hanno dei limiti: che possono dipendere da circostanze determinate e contingenti, come quando in caso di nebbia o di eccessiva rumorosità non si distinguano più immagini o suoni; ma anche da motivi strutturali: oltre un certo limite di velocità non si può andare (Figura 5).

Secondo David M. Levy<sup>13</sup>, il fatto che dalla rapidità di produzione dell’informazione e dalla rapidità di accesso ad essa si crei un vero e proprio ingorgo cognitivo, produce dei problemi di gestione dell’informazione che sono un ostacolo alla pratica del pensiero. Sebbene alcuni aspetti del pensare, come quelli legati alla ricerca, ricavano grandi vantaggi dalla rapidità di accesso all’informazione, per altri aspetti, come quelli che riguardano la creatività, bisogna rendersi conto che «there are no shortcuts» (p. 9). Da qui la necessità di creare situazioni “spazio-temporali” adeguate, che Levy propone di istitu-

<sup>13</sup> *More, Faster, Better: Governance in an Age of Overload, Busyness, and Speed*, in “Firstmonday” [online], 7, 2006 ([http://firstmonday.org/issues/special11\\_9/levy/index.html](http://firstmonday.org/issues/special11_9/levy/index.html)).



Figura 5

zionalizzare come “santuari”<sup>14</sup>, in cui sia gestibile un rallentamento del tempo, capace di controbilanciare lo stile di vita rapidista che caratterizza la contemporaneità informatizzata. Nell’ideologia per cui ogni cosa che sia più veloce è anche migliore, Levy riscontra un rischio politico grave: la perdita di democrazia; che per gran parte consiste nella possibilità di disporre dell’esercizio delle proprie capacità e di poterle rendere disponibili ad altri. La sottrazione di tempo all’elaborazione di pensiero, alla riflessione, alla ponderazione, ma anche allo scambio di tutte queste attività, non fa che assottigliare i margini di intervento personale nella società e nelle comunità, che richiedono sempre più ossessivamente un comportamento adeguato e sincronizzato ai suoi meccanismi di funzionamento. Insomma, si potrebbe riassumere, lo stile di vita veloce può andar bene ma non se il prezzo è quello di perdere autonomia e qualità di vita.

Il problema che Levy solleva nel suo articolo, si può anche ricondurre a un altro aspetto della delega tecnologica entro il quale si svolge lo scambio (e quindi il confronto) delle idee o della loro narrazione, sia pure sotto forma di informazione. La mancanza di tempo mette in pericolo il valore che lo scambio produce, cioè la

14. Non saprei dire se esageratamente o provocatoriamente richiami la necessità di sacralizzare questi spazi, che rischiano di diventare delle riserve di sopravvivenza. Nello specifico questo è il ruolo che Levy auspica per le università.

produzione simbolica: che sia un bene materiale (un oggetto) o un bene immateriale (un pensiero), lo scambio ha una funzione di riconoscimento pragmatico e ideale del rapporto tra le persone. Anche sottrarre tempo allo scambio sottrae tempo per la sua configurazione, e l'immaginazione sembra potersi svuotare del riconoscimento di quella relazione. Non è questo il tema sul quale vorrei proseguire, sebbene la perdita di memoria associata alla perdita di simbolicità (sia pure la memoria un sedimento cognitivo o la capacità di aggiornare l'esperienza del passato al presente o anche il nostro sesto senso, quello del tempo, quarta dimensione) sia a volte attribuita, più o meno colpevolmente, alla velocità<sup>15</sup>.

Vorrei invece continuare e concludere sul tema del paradosso temporale che la velocità produce. La situazione descritta da Levy, secondo la quale è necessario compensare lo strapotere dello stile di vita veloce con occasioni di lentezza, mette in luce un divario (certo non sconosciuto all'umanità) tra esperienza interiore ed esperienza esteriore. Che però si potrebbe anche descrivere più adeguatamente come un'eterogeneità temporale dell'esperienza, cioè un diverso modo con cui il tempo viene sentito nella relazione tra mente e corpo<sup>16</sup>.

15. In proposito rimando a un intervento di Joseph Sassoon, *Velocità e senso nella comunicazione pubblicitaria*, in *Velocità. Tempo sociale e tempo umano*, Milano, Guerini, 1988, pp. 85–91, secondo il quale l'abbreviarsi e il velocizzarsi del messaggio pubblicitario rendono inattuale e inadatta ogni forma di argomentazione. La mancanza di ragionamento rende di fatto impossibile usare i segni in funzione simbolica, cioè rende impossibile creare i processi di contestualizzazione temporale che storicizzano il segno. Questo avverrebbe anche nel mondo della politica. Tuttavia l'autore mi sembra che trascuri il fatto che nella pubblicità televisiva il messaggio è affidato all'immagine. Sul rapporto tra comunicazione e consumo del simbolico vedi Fulvio Carmagnola, *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Milano, B. Mondadori, 2006.

16. Lontani insomma dall'idea kantiana che spazio e tempo debbano mantenersi uniformi in ogni esperienza e per questo siano da considerarsi *a priori*. Sul legame tempo–esperienza in velocità, rimando a un articolo di Giacomo Marramao, *L'enigma del tempo e il problema dell'esperienza*, in *Velocità*, op. cit., pp. 47–68. Va segnalato qui anche uno studio di Gilda Catalano, *Space is the place: la velocità tecnologica nell'organizzazione spazio–tempo*, Cosenza, Brenner, 1999, nel quale gli spazi sociali che caratterizzano gli ultimi 200 anni di storia (gli spazi nazionale, individuale e globale) vengono interpretati

Si potrebbe trovare un'altra esemplificazione di questa eterogeneità del tempo a proposito della lettura e al suo mutare di carattere negli spazi e negli oggetti disponibili con le più recenti tecnologie, che sicuramente la accelerano.

Si consideri uno degli strumenti digitali emergenti, faticosamente emergenti nel campo dei "veicoli" culturali, l'*e-book*. A che può servire una così eccezionale riduzione dello spazio se il margine di liberazione del tempo non è ugualmente eccezionale? Avere a disposizione immediata 10.000 volumi invece che due o tre, non libera il tempo per la lettura finché essa viene praticata all'interno del formato libro. Qualche volta può tornare comodo, come quando si è in viaggio per molto tempo, ma in genere i tempi morti dell'attesa di un oggetto su cui spendere il proprio tempo (come può accadere in una biblioteca) fanno parte della rigenerazione di energia corporea e psichica, nonché del processo di concentrazione. Cioè anche se aggirabili, questi tempi sono ben spendibili in un rapporto di economia della gestione del tempo rispetto ai risultati che ci si aspetta di ottenere. Non è un caso che la digitalità della sottile tavoletta elettronica funzioni meglio e con più profitto quando il formato di lettura ha carattere di rapidità, cioè non un libro ma un articolo, una voce da consultare, una scheda di aggiornamento e magari una pubblicità. Ciò farebbe pensare che muoversi conformemente alla velocità in accelerazione nell'ambito della lettura, significhi adottare una tipologia testuale assai più simile all'ipertesto. E l'*e-book* rende trasportabili una miriade di testi, ma non produce immediatamente ipertestualità.

Internet crea di per sé una presenza ipertestuale, cioè la disponibilità quasi simultanea di molta testualità. Come se fosse un'enorme biblioteca. La grande massa di materiale intellettuale presente in rete (materia da leggere ma anche immagini e suoni) deve essere affrontata secondo una strategia di acquisizione che aggiri la dispersione temporale: essendo materia non selezionata prima della

come il prodotto di filosofie dell'esperienza del tempo, per le quali la velocità, come valore e come condizione dello scambio delle merci e dell'informazione, ha giocato un ruolo fondamentale.



Figura 6

sua immissione in rete, accertarne l'utilità è il primo momento di esplorazione. Inizia da qui la necessità di planare sulle informazioni adottando una lettura ipertestuale. Questo rende evidente che è la lettura a creare l'ipertesto e che esso non è precostituibile per la lettura. In questa circostanza si può dire che la mente adotta uno *stile veloce* con lo scopo di permettere e consolidare un'arguzia percettiva entro un ambiente disarticolato, discontinuo, destrutturato, sordinato, fatto insomma all'insegna della più totale eterogeneità<sup>17</sup>. Lo strumento tecnologico mette a disposizione una grande massa di informazione, rende più agevole constatarne l'esistenza e acquisirla, insomma sfrutta la velocità di trasmissione e ottiene l'effetto di rendere più rapida la possibilità di raggiungere l'informazione: libera tempo per la vita e insieme rende possibile una maggiore rapidità nell'azione. Però allo stesso tempo richiede arguzia nel saper gestire la massa e il caos, e la cosa va fatta rapidamente se non si vuole che quest'azione eroda il tempo che la tecnologia ha liberato. Sarebbe stupido credere, ma spesso questo accade, che la gestione di beni

17. Così sarebbe in potenza, perché poi di fatto i motori di ricerca in genere presentano blocchi di argomenti omogenei in un ordine che in teoria e in parte è creato dalla stessa utenza. I primi risultati sono sempre uniformi, forse in quanto più cliccati, ma non sono necessariamente i più precisi.

immateriali attraverso la tecnologia liberi l'umanità dalla fatica di dover pensare, ricostruendo, magari solo nell'azione del leggere se non anche quella del guardare, una delle forme in cui il pensiero culturale in genere si verifica: la narrazione o la visione.

La velocità in questo senso può essere considerata una sorta di adattamento alla realtà, non solo un effetto sulla realtà delle protesi tecnologiche. In quanto tale è un carattere che le tecnologie "aiutano" a rendere manifesto. La realtà complessa ed eterogenea che certi mezzi di velocizzazione ci presentano, troverebbe nella velocità uno strumento di sintesi di quel che rischia di essere dispersivo. Che altra strada c'è se non quella di adottare volta per volta degli stili per gestire questa realtà? (Figura 6 e 7).



Figura 7

## Crediti fotografici

Foto 1:

Telegraphen Verbindungen, in *Adolf Stieler's Hand-Atlas über alle Theile der Erde und über das Weltgebäude*, Gotha, J. Perthes, 1891, Plate No. 5 ([http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/1891\\_Telegraph\\_Lines.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/1891_Telegraph_Lines.jpg))

Foto 2:

Locandina pubblicitaria della Società Navigazione Italiana a Vapore “La Veloce” ([http://www.naviearmatori.net/albums/userpics/10055/0016\\_La\\_Veloce.JPG](http://www.naviearmatori.net/albums/userpics/10055/0016_La_Veloce.JPG)).

Foto 3:

Giacomo Balla, *Velocità astratta (è passata l'automobile)*, 1913, olio su tela. Collezione privata (<http://www.studioesseci.net/allegati/mostre/9/1-0%20BALLA.JPG>)

Foto 4:

Pier Paolo Zani (1985) (<http://bicicloide.blogspot.com/2010/02/velocita-astratta-rumore.html>)

Foto 5:

John Talbot (<http://www.flickr.com/photos/laserstars/908946494/in/photostream>)

Foto 6:

Locandina del film *Prova a prendermi* ([http://www.stardustmovies.com/gallery\\_wallpaper/%28190310224856%29prova\\_a\\_prendermi\\_wallpaper.jpg](http://www.stardustmovies.com/gallery_wallpaper/%28190310224856%29prova_a_prendermi_wallpaper.jpg))

Foto 7:

Pio Tarantini, *Donna che corre sulle dune*, Salento 1992

Si ringrazia l'autore per la gentile concessione all'utilizzo



## Notizie sugli autori

VINCENZO CUOMO (Torre Annunziata 1955), docente di Filosofia nei Licei statali, è co-direttore della rivista *Kainos* e si occupa da molti anni prevalentemente di estetica, anche in collaborazione con l'Università degli Studi di Salerno. È inoltre membro della Società Italiana di Estetica (SIE) e redattore della rivista "Fata Morgana". Ha pubblicato i seguenti volumi: *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné*, (Edisud, Salerno 1998); *Del corpo impersonale. Saggi di estetica dei media e di filosofia della tecnica* (Liguori, Napoli 2004); *Al di là della casa dell'essere. Una cartografia della vita estetica a venire* (Aracne, Roma 2007); *Figure della singolarità. Adorno, Kracauer, Lacan, Artaud, Bene* (Mimesis, Milano 2009). Tra le sue curatele c'è il volume di Th. W. Adorno, *La musica i media e la critica* (Tempo Lungo, Napoli 2002) e, per la casa editrice Aracne, i volumi *L'esperienza limite. L'esperienza del limite* (Roma 2007) e *L'immagine in questione* (Roma 2009).

FILIPPO FIMIANI insegna Estetica all'Università di Salerno. È condirettore della rivista on-line «Aisthesis» e nel comitato editoriale di «Figures de l'art» e «La Part de l'Œil». Tra i suoi lavori recenti, Paul Claudel *Art Poétique* (a cura di, Mimesis 2002); Gaston Bachelard *Lautréamont* (a cura di, Jaca Book 2009); *Forme informi. Studi di poetiche del visuale* (il Melangolo 2005); *Le immagini i sensi* (con Pina De Luca, Mimesis 2009); *Fisionomica del senso. Immagini segni discorsi* (con Marina De Palo e Antonella Trotta, Liguori 2010).

FABRIZIO LOMONACO è professore ordinario di Storia della Storiografia filosofica nell'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Le sue ricerche si sono concentrate sulla cultura storico-filosofica di Sei-Settecento

con saggi e monografie su Grozio e Perizonio, Noodt e Barbeyrac, Gravina e Vico, Pagano e Bertòla, Herder e Kant. Ha curato e introdotto ristampe anastatiche della *Scienza Nuova* (ed. 1730), del *De ratione* e del *De antiquissima* del Vico, delle *Opere* di Caloprese, delle *Meditazioni metafisiche* di Cartesio e delle *Origines iuris civilis* del 1713 di Gravina al quale ha dedicato una monografia (*Filosofia, diritto e storia in Gianvincenzo Gravina*, presentazione di Paolo Rossi, Roma, 2006). Altri studi si sono concentrati sulla fortuna di Vico e sono raccolti nelle recenti monografie, *A partire da Giambattista Vico* (Roma, 2010) e *New Studies on the Lex Regia* (Bern 2011). Di Cassirer ha introdotto la traduzione italiana dei saggi su *Descartes, Corneille e la regina Cristina di Svezia*, e curato il volume degli Atti del Convegno internazionale di studi svoltosi a Napoli nel 2010, dedicato alla *Filosofia delle forme simboliche*.

FELICE CIRO PAPPARO (Napoli 1954) è professore associato di Filosofia Morale nell'Università Federico II di Napoli. Tra le sue pubblicazioni, si segnalano, gli studi su Paul Valéry (: *L'inquieto senso del possibile. Saggio sui Cahiers di P. Valéry*, con una presentazione di Aldo Masullo, Liguori, Napoli 1990; *L'arte dell'esitazione. Quattro esercizi su Paul Valéry*, Luca Sossella editore, Roma 2001); su Georges Bataille (*Incanto e misura. Per una lettura di Georges Bataille*, con una presentazione di Aldo Masullo, ESI, Napoli 1997; *Per più farvi amici. Di alcuni motivi in Georges Bataille*, Prefazione di B. Moroncini 2005 Quodlibet). Di Valéry e Bataille ha curato le seguenti opere: Paul Valéry, *Sguardi sul mondo attuale*, Adelphi, Milano 1994; Paul Valéry, *Cattivi pensieri e altro*, Adelphi Milano 2006; Paul Valéry, *Il suono della voce umana. Variazioni su Cartesio*, Filema, Napoli 2008; Georges Bataille, *L'aldilà del serio* (in collaborazione, per la traduzione, con C. Colletta) Guida, Napoli 2000; Georges Bataille, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2000; Georges Bataille, *Sulla religione (tre conferenze e altri scritti)* Cronopio, Napoli 2007.

È autore anche dei seguenti saggi: *La passione senza nome. Materiali sul tema dell'anima in Nietzsche*, con una presentazione di B. Moroncini, Liguori, Napoli 1997; *Umbratile dimora. Verso un'etica della rappresentazione*, con una Presentazione di S. Finzi, Moretti & Vitali, Bergamo 2002; *L'impresentabile. Sulla natura primaria del trauma* (in collaborazione con A. Dell'Anna), Filema editore, Napoli 2003; *Soggetti al mondo. Cinque studi filosofici*, Presentazione di G. Alfano 2005 Filema Napoli. Ha curato e introdotto il primo volume di *L'essenza della ma-*

nifestazione di Michel Henry, Filema, Napoli 2009. Il suo ultimo libro è *Se questa solida carne potesse*, Ets, Pisa 2010, con un saggio introduttivo di B. M. d'Ippolito.

FABRIZIO SCRIVANO si occupa di cultura letteraria e cultura visuale, in prospettiva sia critica sia teorica. Da ultimo ha curato il volume *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito* (2010), ha pubblicato il saggio *Calvino e i corpi* (2008) e curato il volume *Seminario sulle scritture* (2007). È redattore di «Agalma. Rivista di studi culturali» e fa parte del comitato scientifico di “Imaginations, Journal of Cross Cultural Image Studies” (Canada) e di “Mediterraneo” (Istanbul–Barcellona). Insegna *Letteratura italiana* presso l'Università di Perugia ed *Estetica* per il corso di Scienze della comunicazione.

FABIO TOLLEDI Si occupa di teatro e sociologia, dirige dal 1992 a Lecce *Astragali Teatro*. Svolge attività di ricerca nell'Università del Salento. Da anni conduce interventi e ricerche nel Mediterraneo, soprattutto nei luoghi di conflitto. Le ultime sue regie sono state: *Lysistrata* (da Aristofane) e *Persae* (dai *Persiani* di Eschilo). Collabora con la rivista *Lettera Internazionale*. Sua ultima pubblicazione: *Roads and desires. Appunti di un teatro in viaggio in Palestina* (Besa editrice, 2010).



## ARS INVENIENDI

1. Gustavo COSTA

*Celestino Galiani e la sacra scrittura*

ISBN 978-88-548-4327-1, formato 17 × 24 cm, 356 pag., 20,00 euro

2. Manuela MEI

*L'intuizione dei pensieri. La pars inferior animae nella psicologia  
cognitiva di Christian Wolff*

ISBN 978-88-548-4170-3, formato 17 × 24 cm, 380 pag., 21,00 euro

3. Vincenzo CUOMO (a cura di)

*Carattere e stile*

ISBN 978-88-548-4170-3, formato 17 × 24 cm, 380 pag., 21,00 euro

4. Herman NOHL

*Carattere e destino. Per un'antropologia pedagogica*

Introduzione e traduzione di Giovanni Ciriello

ISBN 978-88-548-4170-3, formato 17 × 24 cm, 380 pag., 21,00 euro



AREE SCIENTIFICO-DISCIPLINARI

AREA 01 – Scienze matematiche e informatiche

AREA 02 – Scienze fisiche

AREA 03 – Scienze chimiche

AREA 04 – Scienze della terra

AREA 05 – Scienze biologiche

AREA 06 – Scienze mediche

AREA 07 – Scienze agrarie e veterinarie

AREA 08 – Ingegneria civile e Architettura

AREA 09 – Ingegneria industriale e dell'informazione

AREA 10 – Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche

AREA 11 – **Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche**

AREA 12 – Scienze giuridiche

AREA 13 – Scienze economiche e statistiche

AREA 14 – Scienze politiche e sociali

*Il catalogo delle pubblicazioni di Aracne editrice è su*

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)

Finito di stampare nel mese di **ottobre** del 2011  
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»  
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15  
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma