

# trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA  
Diretta da GIANNI VATTIMO e GAETANO CHIURAZZI

---

Anno IV – Numero 1 – 2011

## Arte e terrore In dialogo con Félix Duque

a cura di Alberto Martinengo



# trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA

*Direttore responsabile*

GIANNI VATTIMO

*Direttore*

GAETANO CHIURAZZI

*Redazione*

Roberto Salizzoni (segretario)

Alessandro Bertinetto, Guido Brivio, Piero Cresto-Dina, Jean-Claude Lévêque  
Alberto Martinengo, Roberto Mastroianni, Eleonora Missana, Luca Savarino

*Comitato scientifico*

Luca Bagetto (Università di Pavia)  
Mauricio Beuchot (UNAM, Città del Messico)  
Franca D'Agostini (Politecnico di Torino)  
Jean Grondin (Università di Montréal)  
Federico Luisetti (Università del North Carolina)  
Jeff Malpas (Università della Tasmania)  
Teresa Oñate (UNED, Madrid)  
Ugo Maria Ugazio (Università di Torino)  
Robert Valgenti (Lebanon Valley College)  
Federico Vercellone (Università di Torino)  
Santiago Zabala (Università di Potsdam)

*Indirizzo*

Gaetano Chiurazzi, Dipartimento di Filosofia, Università di Torino,  
via S. Ottavio 20, 10124 Torino.

*Editore*

ARACNE editrice S.r.l.  
via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma

*Stampa*

«ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»  
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15

*Finito di stampare nel mese di dicembre del 2011*

ISBN 978-88-548-4481-0

ISSN 2036-542X-11001

*Registrazione del Tribunale di Torino n. 19 del 25 febbraio 2008.*

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Torino.*

---

# Indice

---

Federico Vercellone, <i>Introduzione</i> .....	5
<b>Arte e terrore</b>	
<b>In dialogo con Félix Duque</b> .....	7
Félix Duque, “ <i>Apocalypse now</i> ”? <i>Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita</i> .....	9
Roberto Salizzoni, <i>Il terrore dell’ambivalenza</i> .....	35
Simone Furlani, <i>Arte, terrore e differenza. L’opzione poetologica</i> .....	45
Gianluca Cuozzo, <i>Civiltà e spazzatura. Il nesso ambiguo terrore-rifiuti</i> .....	55
Alessandro Bertinetto, <i>Arte e terrore: la filosofia dell’arte di Félix Duque e il jazz</i> .....	67
Marco Ravera, <i>Arte, terrore, apocalisse. Un esempio musicale</i> .....	79
Gianluca Garelli, <i>Il “sapere assoluto” e un versetto di Marco (ora e per sempre, Offenbarung)</i> .....	91
<b>Saggi</b> .....	101
Giuseppe Galanzino, <i>Il contributo di Johannes Lohmann alla trasformazione semiotica del kantismo</i> .....	103
Rita Šerpytytė, <i>Trasformazione di un’immagine. L’arte tra religione e secolarizzazione</i> .....	119
Lorenzo Sieve, <i>Costruzione e decostruzione del sé tra Michel Foucault e Jean-Luc Nancy</i> .....	139
<b>Note sugli autori</b> .....	161



# Introduzione

FEDERICO VERCELLONE  
Università di Torino

---

«Arte e terrore» è un tema molto antico. Il terrore e il disgusto precedono di gran lunga, nella riflessione filosofica, il gusto e la bellezza disinteressata. Questi ultimi strutturano la coscienza estetica contemporanea e aprono, attraverso Kant, il cammino verso l'*art pour l'art*. Il terrore mantiene invece la riflessione sull'arte su di un terreno che radica profondamente il discorso nella *necessità* dell'esperienza estetica nell'esistenza umana. Non si tratta dunque soltanto di scoprire nuovamente il volto notturno dell'arte, o di rinnovare il portento del terrore che provoca un inaspettato piacere. Dobbiamo ricondurci per l'appunto alla *necessità* dell'arte.

È questo il profondissimo monito che ci viene fornito, anche in relazione al terrore, da Félix Duque<sup>1</sup>. Duque ci mette spesso a contatto con fenomeni liminari per la coscienza estetica, ma pervasivi e quasi invadenti sul piano della coscienza pubblica, di primissimo rilievo nella formulazione di quella che potrebbe definirsi un'«ontologia dell'attualità». Grazie alla riflessione di Duque, l'arte acquista quindi una rinnovata portata ontologica, da non confondersi con quella heideggeriana. Non si tratta infatti dell'idea che l'arte incarni la verità storicizzandola, ma di riconoscere nuovamente nell'arte una potenza storica che orienta l'agire umano (al contrario di quanto lo Hegel delle *Lezioni di estetica* avesse previsto per l'arte moderna, condannandola a un ruolo residuale nei confronti di un più maturo sviluppo del contenuto spirituale).

Su questa via, Duque articola un compito critico dell'arte che viene esercitato in un costante confronto *vis à vis* con le opere. Si tratta di un confronto acutissimo con il nominalismo della coscienza postmoderna che viene ricondotta a un universale critico e a questo commisurata. La dimensione centrifuga della condizione postmoderna è ricondotta alla *necessità* critica della sua verità. La verità dell'apparenza estetica si manifesta in questo

<sup>1</sup> Del quale, oltre al saggio che si pubblica in queste pagine, cfr. anche a questo proposito almeno *Terrore oltre il postmoderno Per una filosofia del terrorismo*, Pisa, ETS, 2006, e *Abitare la terra. Ambiente, umanismo, città*, con una prefazione di V. Vitiello, Bergamo, Moretti & Vitali, 2007.

modo nel suo volto etico. Affiora così, quantomeno in negativo, la necessità dell'arte, il suo significato essenziale quale orientamento dell'agire umano. Questo stile filosofico è sicuramente uno degli elementi in forza del quale uno dei massimi studiosi contemporanei della filosofia classica tedesca si profila anche come un classico del pensiero contemporaneo. Questo approccio è compendiato in modo magistrale anche nel saggio che qui si presenta, "Apocalypse now"? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, in cui l'*Apocalisse* di Giovanni è considerata in relazione con la fittizia fine postmoderna del tempo. Una fine fittizia tuttavia sempre possibile e incombente, assolutamente reale *in absentia*. L'*apocalisse* diviene così una sorta di orizzonte trascendentale, di *terminus ad quem*, di *telos* ambivalente, rigenerante e distruttivo insieme a partire dal quale si riverbera la verità del presente. È nel quadro di questo dialogo con Félix Duque che si propongono gli altri interventi presenti in questa sezione di «Tropos», dal confronto della poesia di Mandel'stam e di Paul Celan con il terrore dei totalitarismi, all'ambivalente relazione fra terrore e rifiuti, agli sviluppi in ambito musicale e musicologico della prospettiva di Duque, alle implicazioni teologiche della riflessione di Hegel sul tempo.

Questa sezione di «Tropos» raccoglie gli esiti del seminario *Arte e terrore: incontro con Félix Duque*, che si è svolto a Torino il 22 e 23 febbraio 2011, a cura del Dipartimento di Filosofia e della Scuola di Dottorato in Filosofia dell'Università di Torino, con il contributo dell'«Istituto Cervantes» di Milano e con il patrocinio del «Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla Morfologia "Francesco Moiso"» dell'Università di Udine.

*federico.vercellone@unito.it*

---

**Arte e terrore**  
**In dialogo con Félix Duque**

---



---

# “Apocalypse now”? Né ora né mai

## Pensare la postmodernità infinita

FÉLIX DUQUE

Universidad Autónoma de Madrid

---

**ABSTRACT:** The purpose of this paper is twofold. The first one is to indicate how the so called consumer society of the West is gradually becoming a homogeneous global media market inside an increasingly mobile web, where the social and the semantic patterns interchange their places in order to build upon the several *life worlds* a system of media signs: a system which proposes, at the same time, the impending possibility of a total destruction of mankind, and the paradoxical security that this is an event that will never happen. The second aim is to propose an ontological foundation of that contradictory dynamics, discussing the practices of writing (*sensu lato*) about Apocalypse and its constant deferring. The essay pays special attention to the Book of the Revelation of Saint John, interpreting it as a perennial pattern for the reconstruction of reality, through the disjunction of the temporal ecstasies and sensorial orders (seeing, hearing, touching the Message), which express something literally unimaginable: the absolute end of time.

**KEYWORDS:** Apocalypse, image, media reality, simulacra, deferred doomsday, writing of time/time of writing.

In un mirabile film di Ingmar Bergman, *Come in uno specchio* (1961), l'allucinata protagonista, rannicchiata nell'angolo di una stanza vuota, ode un rumore che cresce fino a diventare fragore assordante, insopportabile, mentre vortici di vento e lampi di luce penetrano dalla finestra aperta. La scena è così intensa che non solo la donna ma anche gli spettatori si sentono come nell'imminenza dell'anelata quanto temuta *parousía*, il secondo avvento di Gesù Cristo; o forse fantasticano l'irruzione soprannaturale, nel nostro *Eón*, di uno dei suoi angeli, un po' salvifico e un po' sterminatore. In realtà, si tratta solo di un elicottero che sta atterrando nei pressi della casa, per trasferire la povera donna in una clinica psichiatrica (Fig. 1).

Il brutale rovesciamento a cui si assiste – in luogo della salvezza e della redenzione, le moderne cure scientifiche della salute mentale, realizzate mediante l'isolamento cautelativo del folle, dell'*insane*; in luogo dei cavalli alati, la sofisticata tecnica della navigazione aerea – è una spia della «moderna»



Figura 1.

impossibilità di prendere sul serio il racconto dell'*Apocalisse*. E la cosa vale anche per quei cristiani osservanti che, pur disposti a farsi guidare (a volte persino letteralmente) nella vita dai Vangeli o dalle Epistole paoline, tuttavia considerano l'ultimo libro canonico della Bibbia come un compendio di avvenimenti fantastici e di ardue metafore, magari valido per stimolare la fantasia di eccentrici artisti, ma di certo inadatto ai bambini, dato il carattere *politicamente scorretto* del libro di Giovanni di Patmos. Infatti, come accettare che il Gesù dolce e buono usi a sua volta la lingua-spada per squartare il nemico? Come spiegare che «Babilonia», vale a dire Roma – così lodata altrove come culla della civiltà occidentale – venga lì vituperata come la «Grande prostituta» e seppellita per sempre, in modo che non ne resti traccia (cfr. Ap. 18,21)? Come rendere plausibile che il consiglio di governo di tale Cristo Re sia formato da anziani *decapitati*, e che il Regno da essi inaugurato debba durare mille anni, anche in considerazione del fatto che ci sarà sempre in agguato qualche saputello che si ringalluzzirà all'idea del *Reich dei Mille Anni*?

E tuttavia, anche se è ovvio che per i più il libro dell'*Apocalisse* di Giovanni non è da prendere davvero sul serio, ammesso che l'abbiano letto, è pur vero che «soffia un nuovo vento apocalittico in lungo e in largo per il Paese», come proclamato da Queen Mu e R.U. Sirius, sotto i cui stravaganti pseudonimi si celavano i non meno stravaganti curatori della rivista «Mondo 2000» (7, 1993), per quanto essi si riferissero – naturalmente – agli Stati

<sup>1</sup> *La Bibbia*, traduzione interconfessionale in lingua corrente, Torino, LDC, 1985.



**Figura 2.**

Uniti. Ma forse questo vento non è poi così nuovo. La sequenza citata di *Come in uno specchio* venne accolta in sala, più di cinquant’anni fa, da un impressionante silenzio, ma all’epilogo seguì un frustrato sospiro di delusione. Noi spettatori, contagiati dall’allucinazione della donna, *volevamo credere* alla verità – anche solo cinematografica – dell’apocalittica presenza divina.

Quasi vent’anni dopo, un altro film – in un certo senso non meno teologico – si apre con le immagini di elicotteri che incendiano come le locuste dell’*Apocalisse* (cfr. Ap. 9,1-11) la foresta del Vietnam, mentre la voce di Jim Morrison annuncia fin da subito la fine e si ode un fruscio assordante; ma non si tratta di eliche, come potrebbe sembrare, bensì (al contrario di quanto accade nel film di Bergman), delle pale di un ventilatore posto all’interno di una stanza – ugualmente disadorna – in cui un allucinato capitano Willard è recluso, in attesa che gli venga assegnata la missione. La variazione è sottile e importante: negli anni Sessanta un’allucinazione mentale veniva spiegata «razionalmente» – anche se con un filo d’ironia – trasferendo l’azione dall’interno (la stanza disadorna) all’esterno (l’elicottero che si posa accanto alla casa). Alla fine degli anni Settanta, invece, è l’azione esterna – la devastazione della foresta vietnamita e il tentativo di sterminio della sua popolazione – che risulta incisa, «interiorizzata», nella mente sconvolta di Willard (Fig. 2).

E mentre in *Come in uno specchio* questo «trasferimento all’esterno» era un mero tramite per giungere a un nuovo e definitivo *internamento* (quello deciso dalla società per allontanare i folli), in *Apocalypse Now* l’allucinazione di Willard si vede rafforzata e ingigantita fino ai limiti estremi, estendendosi all’intera realtà esterna, rappresentata dal fiume Mekong, il cui corso Willard risale su una piccola imbarcazione che si addentra nel cuore di tenebra, al fine di raggiungere e giustiziare il colonnello Walter E. Kurtz: un folle che

ha trasformato la foresta non in un campo di concentramento, come sarebbe stato logico aspettarsi dal moderno ordine tecno-razionale; bensì in un campo di sterminio, che al contrario funge da spazio centrifugo, eccentrico, in cui serpeggia e si disperde l'orrore, fatto di impiccagioni e decapitazioni arbitrarie, al di là di ogni distinzione amico-nemico, al di là del bene e del male.

Cosa può aver causato questo radicale cambiamento di prospettiva in un così breve lasso di tempo? Naturalmente il clima apocalittico che entrambi i film proiettano corrisponde all'atmosfera della Guerra fredda (e della conseguente minaccia nucleare) che va dalla fine della Seconda guerra mondiale alla caduta del Muro di Berlino. E non è necessario citare qui gli innumerevoli film di serie B oscillanti tra l'*horror* e la fantascienza, che mettevano in guardia sulle conseguenze letteralmente *mostruose* dell'utilizzo dell'energia nucleare. Non è cosa da poco: per la prima volta nella storia, l'uomo si rendeva conto che la fine del mondo poteva anche non prodursi all'improvviso in base a imperscrutabili disegni divini, oppure a causa di un'ineluttabile catastrofe cosmica, ma che la possibilità di distruzione, di «disastro totale» era ormai una possibilità di *autodistruzione*, la cui «operatività» dipendeva dalle decisioni di poche persone, militari e politici decisi a portare alle estreme conseguenze la consegna di Vegezio: «Si vis pacem para bellum».

*Come in uno specchio* raccoglieva già nel titolo – con doloroso sarcasmo – il famoso passaggio paolino: «Ora la nostra visione è confusa come in un antico specchio, ma un giorno saremo faccia a faccia dinanzi a Dio» (I Cor. 13,12). Ora, se ricordiamo che la voce greca *apokálypsis* rinvia letteralmente all'azione di togliere il velo, ossia *rivelare* (tanto che l'*Apocalisse* giovannea si chiama in tedesco *Die [heimliche] Offenbarung Johannis*), si potrebbe cadere nella tentazione di Ludwig Feuerbach e interpretare il film di Bergman *come se* lo specchio fosse deformante e allucinatorio: come se riflettesse un'immagine della divinità che, una volta *rivelata*, mostra che in effetti il «faccia a faccia» suppone il disvelamento di questa falsa apparenza per mostrare la verità dell'uomo, cioè la tecno-logia, incarnatasi sia nella scienza che nell'economia politica. In *Apocalypse Now*, invece, l'orrore che suscitano le immagini non è dovuto ovviamente all'impero della tecnologia e al suo utilizzo ideologico, ossia al malvagio capitalismo supertecnologico in lotta contro il vietcong contadino, patriota e socialista. Infatti, quando il film fu girato (nelle Filippine) erano passati ormai sei anni dall'armistizio e quel che già dal 1972 cominciava a intravedersi come l'inizio di un nuovo «atteggiamento» – la cosiddetta *condizione postmoderna* (il libro omonimo di J.-F. Lyotard apparirà nel 1979) – viene adesso chiaramente riflesso nel film di Francis Ford Coppola: a partire da questo momento, tecnologia, scienza

ed economia politica sono inglobate in quello che Guy Debord aveva chiamato la «società dello spettacolo» e che Jean Baudrillard ha acutamente definito come l'epoca della fine della supremazia del valore di scambio – ossia del rango ontologico della merce – e l'inizio del primato del *valore di segno*, oppure, se si preferisce, la lenta svalutazione della *rappresentatività* e della *referenzialità* col conseguente imporsi della *simulazione mediatica*.

È vero che il colonnello Kurtz è un folle. Ma lo è proprio per ciò che ai suoi occhi si presenta come lucidità estrema: infatti, egli è intimamente convinto che la colpa della guerra sia dei grandi capitalisti, da lui chiamati spregiativamente «droghieri». Quando Kurtz domanda a Willard chi è e perché l'hanno incaricato di arrivare fin lì per farlo fuori, il capitano risponde disciplinatamente: «Un soldato». Ma Kurtz ha le idee chiare sul capitano: «Lei è un garzone di bottega mandato qui dai droghieri a incassare i sospesi», ossia a eliminare colui che, avendo avuto la *rivelazione* del gran segreto, è fuori controllo. Il segreto non è solo quello banale del capitalismo ideologicamente rivestito di democrazia e difesa del «mondo libero», ma un altro più terribile, letteralmente apocalittico, secondo il quale l'ordine «razionale» – quello della politica, della tecnica e finanche della medicina, per quanto ben intenzionata – porta alla distruzione irreversibile delle forme di vita ancestrali, presuntamente «naturali» (si ricordino i treni neorussoviani di Claude Lévi-Strauss in *Tristi Tropici*), come proverebbe lo stupefacente cambio di direzione assunto da Kurtz: alla somministrazione di massa – e forzata – di un vaccino contro la polio ai bambini di un villaggio segue la mutilazione – da parte degli indigeni – delle braccia in cui era stato iniettato il vaccino affinché non «marcisse» l'intero corpo (una metafora così diafana da sembrare quasi rozza, utilizzata in precedenza per «spiegare» il genocidio perpetrato dagli spagnoli in America). La lezione che Kurtz trae da questa macabra raccolta di braccia è quella di un Herbert Marcuse esasperato fino al punto di rovesciarsi in un nietzscheanesimo tanto estremo quanto ingenuo. Alla crudeltà cosciente e razionale non resta che opporre la crudeltà *innocente* degli istinti aggressivi di cui l'uomo è dotato per natura, e che scienza e politica (il mondo dei «droghieri») stanno distruggendo (non si dimentichi che nel copione è intervenuto John Milius, che un agguerrito e feroce individualismo portò verso posizioni criptofasciste). In questa risposta, così «naturale», brilla la follia di Kurtz, a cui sembra contribuire a volte il copione stesso del film, smentito per fortuna dalle sue affascinanti immagini. Dove si dà il «now», l'«ora» di questa apocalisse? Non nella guerra del Vietnam, che sembra tutto sommato agire da mero sfondo, ma nel sacrificio *redentore* di Kurtz, il quale, come Gesù, partecipa di due nature: da un lato è il brillante militare, il guardiano dell'ordine occidentale; dall'altro rivendica un'animali-

tà naturale, sorgiva, messa in rilievo dal corpo ingombrante di Marlon Brando. E per questo la sua morte è rituale: viene giustiziato da Willard, mentre l'altro soldato sopravvissuto decapita un toro enorme. Kurtz muore così per i «nostri» peccati. E la sua morte permette la riconciliazione con la Natura selvaggia, divinizzata (nello stesso periodo, nella performance di Hermann Nitsch, alfiere del gruppo *Wiener Aktionismus*, venne celebrato un rito simile, con la doppia «crocefissione» di un bue e dello stesso artista) (Fig. 3).

Il sacrificio propizia la redenzione dello stesso agente esecutore, il capitano Willard, immerso nelle acque lustrali del fiume e con la faccia dipinta come un guerriero, anzi, come un sacerdote primitivo. Questo è secondo me quel che *vuole dirci* il film, molto in sintonia con l'ondata di misticismo ecologista di quegli anni, che auspicava distruzioni apocalittiche come l'unico modo per far trionfare il grande Individuo. Una delle pagine del dossier che Kurtz si era portato nella foresta è fitta di parole convulse che sembrano scritte col sangue: «Drop the Bomb! Exterminate Them All!» («Tirate la bomba! Sterminateli tutti!»). Di sicuro nel romanzo originale, *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, Kurtz, l'«estremista», prepara un *pamphlet* per farla finita con la «contaminazione»: «Exterminate all the brutes!» («Sterminate tutte quelle bestie!»). E infatti, sembra che alcune volte i militari americani siano stati tentati da questa soluzione estrema, che molto probabilmente avrebbe portato a un'autentica *Apocalypse Now*. E allora, finalmente, la Terra – o perlomeno il Fiume e i suoi dèi primigeni – avrebbe avuto pace, libera dalla «bestia» tecno-razionale, esposta alla «barbarie del giudizio». Presumibilmente



Figura 3.

te questo è ciò che vuol dirci il film, che avrebbe però dovuto chiamarsi *No Apocalypse, Not Now*. Poiché si presuppone che nonostante il ripetuto: «L'orrore, l'orrore!», non ci sarà alcun olocausto nucleare grazie al «divino» sacrificio di Kurtz, l'ultimo Dio e Uomo-animale vero, e alla conversione del suo giustiziere alla nuova religione della crudeltà «naturale». Perché (per fortuna, a quanto pare) l'orrore razionale sarà sempre vinto, *redento* diremmo, dall'orrore della natura stessa: *innocenza del divenire*, metamorfosi taciturna e ombrosa di Nietzsche in salsa cambogiana.

Ma anche se questo fosse ciò che Milius-Coppola *vogliono* dire, non c'è ragione per cui ciò che dicono sia la stessa cosa *per noi* o *in sé*, qui e ora, trent'anni dopo, già nel nuovo millennio e afflitti da innumerevoli minacce apocalittiche. Il film ci dice che la guerra del Vietnam – e naturalmente lo stesso film che ce ne parla – non è più mossa soltanto da interessi politico-economici o magari dall'esigenza di sperimentare nuove armi; si tratta invece, fondamentalmente, di un gigantesco pretesto per la trasmissione *mediatica* di uno spettacolo esotico. Se ha qualche plausibilità la tesi jüngeriana circa la *Mobilmachung*, ossia l'idea che a partire dalla Prima guerra mondiale tutte le energie di un Paese che voglia sopravvivere devono essere poste al servizio della guerra e della sua industria – facendo sfumare così le barriere tra l'elemento civile e quello militare, tra pace e guerra –, bisognerebbe aggiungere che, a partire dagli anni Sessanta, la stessa guerra – come gli altri settori di produzione e distruzione – va a mettersi sempre più decisamente al servizio del *consumo di immagini* violente, trasmesse in tempo reale, affinché lo spettatore, senza muoversi da casa, abbia la sensazione di partecipare *virtualmente* al conflitto dei *suoi* soldati.

E viceversa i soldati, infagottati nei loro vestiti, cavalcando alati cavalli di ferro che sputano fuoco, circondati da tutto l'arsenale elettronico che li guida, li protegge e in fondo li inghiotte, pensano che le loro imprese belliche siano un immediato prolungamento dei simulacri e delle manovre realizzate in territorio sicuro e, mediatamente, la messa in pratica dei videogiochi e delle PlayStation domestici. I nemici scompaiono o sono considerati (come la gente in *Il terzo uomo*) alla stregua di fastidiosi insetti che rendono necessaria una «disinfestazione»; la foresta (o in seguito, il deserto iracheno) è giusto un elemento in più, volto ad accentuare il carattere straniante di un paesaggio non familiare, e pertanto *unheimlich*, spaesante, perturbante: un sinistro non-luogo, un inferno da distruggere. Si pensi, sempre in *Apocalypse Now*, al celebre attacco con elicotteri a un villaggio vietnamita, sulle ali delle note trionfali della *Cavalcata delle Valkirie* (Fig. 4).

In questa sequenza ci risulta assolutamente impossibile distinguere tra presentazione naturale e rappresentazione artificiale – estetica, si potrebbe



Figura 4.

dire – perché ciò che in essa ci viene offerto non è una cosa, bensì «una mera immagine», come riconobbe stupito Kant nella *Critica del Giudizio* a proposito di una strana, purissima «rappresentazione» in cui – parole di Kant – un oggetto «ci attrae in due sensi contrari». Anzi, sarebbe meglio dire che non si tratta neppure più di un oggetto, ma della *imago pura*: il residuo selvaggio dell'immaginazione che non si concilia col gioco *unum-multiplex*. Un'immagine che differisce da sé e dal suo offrirsi al senso (fondamentalmente a quello della vista), giacché in essa ci si presenta subitaneamente una cosa affinché godiamo della sua forma al tempo stesso in cui la sua finalità è contraria a essa, di modo tale che nell'immagine ci rappresentiamo *a priori* la regola della sua costruzione e a un tempo indietreggiamo spaventati vedendo come detta regola si *deforma* e si *perverte*. Questa sensazione, l'unica irriducibile a forma e concetto, l'unica in cui è impossibile distinguere tra *immagine* e *cosa*, è la sensazione di *disgusto*.

Tuttavia, le ripugnanti immagini dell'attacco nel film di Coppola sono al tempo stesso affascinanti e, pertanto, suscitano in noi uno strano sentimento, se non di bellezza, almeno di sublimità. La ragione di ciò consiste probabilmente nel fatto che, in tal modo, lo spettatore si sente partecipe di un'esautiva operazione di «pulizia» che non obbedisce ad alcun fine strategico, ad alcuna necessità militare, ma al capriccio del colonnello texano che vuole godersi indisturbato il *surf* sulla spiaggia. Dunque è la messa in scena a risultare affascinante, un fascino che sopraggiunge quando è la tecnologia più raffinata a permettere la congiunzione di orrore e banalità. Non si tratta neppure di odio o disprezzo verso il nemico, ma dell'avvio di un processo di disinfestazione generale. Lo stesso accade con altre scene memorabili del film, come lo spettacolo erotico delle conigliette di *Playboy* in piena giun-

gla – che possono essere ammirate a distanza, come sulle pagine patinate della rivista, ma non palpate nella loro carnale corporeità – o gli spari di una postazione avanzata, senza comandi, in piena notte, come se si trattasse di fuochi artificiali. In tutti questi casi cadono le barriere, non più solo tra l’elemento civile e quello militare, tra il naturale e l’artificiale, ma addirittura tra personaggi, attori e spettatori, come in un’orgia identificativa nietzschiana, del Nietzsche de *La nascita della tragedia*.

È noto che le riprese del film furono estremamente dure: l’insalubrità della foresta filippina, il desiderio del regista di girare le scene di guerra *come se fossero reali*, la difficile convivenza in luoghi inospitali. E poi, in seguito, la diffusione mondiale del film, la Palma d’oro a Cannes: tutto ciò contribuisce a trasformare la guerra del Vietnam in un mero prolegomeno (più sporco, più lungo e peggio articolato nella sua narrazione) di *Apocalypse Now* o – il che è lo stesso – ci induce a vedere nel film la *realizzazione* piena e cosciente di ciò che si era solo intravisto in nove anni di guerra.

Tutto ciò indica la tendenza in atto a identificare realtà e virtualità, il mondo e la sua immagine o, per meglio dire, la degradazione di quel che ingenuamente chiamiamo ancora «mondo» a mero materiale (sostituibile con materiali sintetici, più affidabili e malleabili) per la produzione e diffusione di notizie e immagini, all’interno di narrazioni ben congegnate. Questa progressiva perdita del referente esterno, del cosiddetto mondo reale (e pertanto del pensiero o del linguaggio che dovrebbero rifletterlo in quanto segni) costituisce, com’è noto, uno dei tratti capitali dell’atteggiamento postmoderno. *Tutto è testo; tutto, tessuto*. Ne deriva la preminenza della narrazione sull’avvenimento. Le cose avvengono per essere poi narrate, anzi, riconosciamo l’avvenimento solo in quanto è possibile inserirlo in una narrazione. E come aveva già anticipato Geoffrey Chaucer, e sottolineato Pier Paolo Pasolini, le storie si narrano per il mero piacere di farlo, senza un «interno» che serva loro da guida dotandole di senso e di finalità, senza neanche un esterno che possa dar fede della loro veridicità, il che implicherebbe che il giudicante avesse la possibilità di confrontare al tempo stesso la narrazione e il narrato, come se fosse un testimone imparziale. Ma questo è impossibile. Tutti siamo coinvolti, in un modo o nell’altro, in una narrazione. O meglio: prima programiamo e prevediamo, e poi adattiamo alcune parti di nostre azioni ed esperienze a determinate narrazioni, scartando il resto, vissuto sì, ma non *rivissuto*, quindi non dotato di senso. Il che non significa naturalmente che tale «residuo», per ora *de trop*, inclassificabile, non possa poi essere riutilizzato in un’altra narrazione, raccolto in un’altra *movie picture*.

Ora, se ciò risulta più o meno plausibile, ha senso dire che questa nostra epoca di inizio millennio sia ancora sotto il segno dell’apocalisse, anzi che

proprio adesso stia soffiando un nuovo *vento* apocalittico che partendo dagli Stati Uniti spazza l'Europa e da tempo gravita sul Giappone? È lecito coniare, e addirittura identificare, postmoderno e apocalisse? La risposta esige un cauto *concedo sed distingo*. La massima vicinanza degli àmbiti non deve impedire la *rivelazione* della loro estrema lontananza. In primo luogo, *concedo*. Se è vero che, per un numero sempre maggiore di persone, quel che viene visto in televisione o rivissuto attraverso la rete, o ciò che viene sperimentato virtualmente con un *data-suit* è più «reale» (ossia, ha più senso e ci può servire meglio per regolare condotta e vita) delle esperienze della vita quotidiana (ammesso che questa comoda e onnicomprensiva definizione di «vita» sia qualcosa di più di un confuso *totum revolutum*); se è vero che nessuno considera più, per fare un esempio, *The Truman Show* come un film appartenente al genere «finzione fantastica», ma lo vede – con una certa inquietudine – come un'esagerata parabola di ciò che sta già iniziando ad accadere, allora è vero che solo adesso si può impiantare con tendenza planetaria, globalizzante, un'era apocalittica. Per la semplice ragione che l'apocalisse non è mai esistita (com'è ovvio; diversamente, io adesso non starei scrivendo) né *potrà mai esistere* (il che è meno evidente, *prima facie*). Il suo unico «essere» è quello della narrazione. Esiste nella Scrittura e come scrittura.

In un incisivo saggio del 1989, Hartmut Böhme ha scritto al riguardo una cosa tanto ovvia quanto sconvolgente: «La proposizione “Ecco la fine”, detta da qualcuno che appartiene a ciò che starebbe per finire, è in se stessa contraddittoria e indicibile, anche se enunciata da una posizione che sia al di là della fine: dalla posizione dei salvati e degli eletti<sup>2</sup>. Il carattere contraddittorio e indicibile della frase è di per sé evidente. Tra l'apertura del sesto e quella del settimo sigillo, l'Angelo dell'Altissimo può giurare, con un piede in mare e l'altro sulla terra: «Hóti chrónos ouk éstai éti» («Non ci sarà più tempo», Ap. 10,7).

Per noi, la frase è tanto tremenda quanto quasi inintelligibile, perché – fin da Aristotele – il tempo è la misura del movimento: senza l'uno non si dà l'altro, almeno come movimento ordinato; e senza di esso nulla può esistere, né essere percepito. Ma non è contraddittorio che sia detta da un angelo, giacché questi si trova fuori dal tempo e può vederlo come un segmento ben definito il cui principio e la cui fine non appartengono né al tempo né all'angelo, ma all'Onnipotente, Signore del tempo,  $A$  e  $\Omega$ . Così parlava il Signore: «Egó eimi tò  $A$  kai tò  $\Omega$ , arché kai télos, ho prôtos kai ho éschatos» («Io sono il Primo e l'Ultimo, l'Inizio e la Fine, l'Origine e il Punto d'arri-

<sup>2</sup> Cfr. H. Böhme, *Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse*, in J. Cremerius, W. Mauser, C. Pietzker, F. Wyatt (a cura di), *Untergangphantasien, Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Vol. 8, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989, pp. 9-26.

vo», Ap. 22, 13). Il Dio limita senza essere a sua volta limitato: qualcosa che è intelligibile (e questo in modo confuso) solo se intendiamo che mettere il primo limite, ossia porsi da sé come il Primo, significa trarre dal nulla, creare ciò che è da Lui e a causa Sua limitato. E porsi come fine ultimo significa la distruzione assoluta di ciò che è stato così limitato. Prima dell’inizio non c’è nulla (niente, almeno, che assomigli a ciò che viene iniziato); dopo la fine, *idem*. Tutto quel che sta in mezzo, quello che per noi è tutto, è scomparso senza lasciare tracce, né residui. Per questo è ben coerente che il veggente dell’*Apocalisse* scriva: «Allora io vidi un nuovo cielo e una nuova terra» (Ap. 21, 1). E che Dio dal suo trono dica: «Ora faccio nuova ogni cosa» (Ap. 21, 5). Così, il tratto fondamentale e indispensabile di ogni narrazione apocalittica è quello dell’assoluta distruzione dell’esistente (o almeno del suo ordine, «tempo» e misura) e l’immediata creazione *ex abrupto* di qualcosa di nuovo e senza macchia, di modo tale che tra entrambi gli stupendi accadimenti non ci sia alcun intervallo, non esista tempo alcuno tra il «non più» e il «non ancora»: il tramonto dell’antico è già il sorgere del nuovo, come la «lenta dissolvenza» e la «sovrimpression» nel linguaggio cinematografico.

Per lo più, l’autore dell’*Apocalisse* ha molta cura di cadere nella contraddizione denunciata da Böhme. Ma a costo, diremmo, di non parlare, di non pensare, di non sentire, di non agire: insomma, a costo di non esistere come uomo. Di fatto, Giovanni di Patmos (a quanto pare, l’Evangelista amato da Gesù) non dice nulla, né suo, né di altri. Lui, ubbidiente, si limita a vedere, udire e scrivere, con una freddezza stupefacente, come se nulla di quanto vede lo scalfisse. Lui è il primo *televeggente*, anzi è il primo a registrare notizie in *tempo reale*. L’emergenza degli avvenimenti, commentata a volte da Gesù Cristo o da un angelo, viene immediatamente registrata dallo scriba, cosicché il circuito «*Kaì eîdon, kaì êkousa*» («Ho visto, e ascoltato») combacia coerentemente con l’obbedienza dell’imperativo: «*Êrchou kaì blépe*» («Vieni e guarda»), e la sua necessaria conseguenza: «*Grápson*» («Scrivi»). Queste parole, che servono anche da «connettori», da filo conduttore del racconto, si ripetono più volte, come dando l’impressione di una «trasmissione facile» (diremmo, in termini umani) tra gli organi sensoriali, ricettori, e l’emittente, che deposita nella scrittura ciò che ha visto e udito, senza interferenze. A questo punto si diffonde il sospetto che Giovanni di Patmos non sia in fondo un uomo, ma l’occhio di una telecamera o il terminale di un computer. O forse altro ancora. Poiché se il Signore Gesù Cristo ha rinunciato alla propria volontà per attenersi a quella del Padre fino alla morte, perché mai il Discepolo amato non dovrebbe piegare intelligenza e volontà dinanzi alla Parola del Figlio e alla visione dell’*éschatos*, fino a ridurre il suo racconto a una lettera con sette destinatari e sette dediche e un solo mittente, un solo

messaggio vero, ossia fino a trasformarsi in una sorta di primitivo cd-rom, dedicato a *registrare soltanto memorie*? Solo che le cose non sono così semplici. In primo luogo, e dal lato del visto e dell'udito, e anche tenendo conto della quantità di fonti «pagane» perse e sconosciute, sono pochi i passaggi dell'*Apocalisse* che non rinviano ad altre fonti bibliche, per lo più ai racconti profetici di Isaia, Ezechiele, Gioele, Daniele e altri. Bruno Forte ha realizzato una splendida traduzione dell'*Apocalisse*, dividendo il racconto per temi e antepo- nendo a ciascun blocco tematico un'illuminante interpretazione delle visioni, al tempo stesso in cui segnala le fonti bibliche corrispondenti<sup>3</sup>. José María Valverde, invece, senza peraltro prendersi la briga di segnalare le fonti, ha scelto nella sua traduzione di mettere in corsivo, affinché spiccasse meglio, qualcuna delle citazioni implicite del testo, cosicché di primo acchito la traduzione dell'*Apocalisse* ci appare come un palinsesto, una collina formata da materiali di risulta o una sezione stratigrafica in cui si possono distinguere diversi livelli<sup>4</sup>.

E se questo accade con l'«originale», vale a dire col paradigma di ogni narrazione apocalittica, si può supporre come siano intrecciati gli altri, «lastricati» come sono i loro esili edifici con resti di costruzioni dimenticate. Può darsi che il linguaggio sia la casa dell'essere, e di conseguenza la scrittura santa il Sacario del Sacro. Ma, almeno per ciò che riguarda l'*Apocalisse*, esso è proprio una *casa de citas*<sup>5</sup>, con più porte e varchi (anche se murati e nascosti) di Babilonia.

Certo può essere plausibile l'ipotesi di Bruno Forte<sup>6</sup>, in base alla quale il termine greco *apokálypsis* e quello latino *revelatio* andrebbero intesi in senso antitetico, ossia, a un tempo, come disvelamento e progressivo oscuramento, come se il velo si opacizzasse non appena si provi a sollevarlo. Nulla di più naturale: mettere in rilievo una cosa implica l'affondamento di un'altra, che diventa così base, occulto *hypokeímenon* della prima, di quella manifesta e apparente, esattamente come nella mitologia greca gli sconfitti Titani sono al fondo, sono il fondo su cui s'innalza la cristallina cittadella degli Olimpici. Abbiamo già visto questo doppio gioco di disvelamento/occultamento distinguendo in *Apocalypse Now* tra le *intenzioni* degli autori e il modo in cui noi percepiamo oggi il film, noi che siamo altro da loro, più distanziati e precisi «interpreti».

<sup>3</sup> Cfr. *Apocalisse*, introduzione e traduzione di B. Forte, Milano, San Paolo, 2000.

<sup>4</sup> Cfr. *Apocalipsis*, a cura di J.M. Valverde, Barcelona, Bruguera, 1981.

<sup>5</sup> Lasciamo l'espressione in originale, perché contiene un gioco di parole tanto succoso quanto intraducibile. Infatti, la parola *cita*, in spagnolo, significa sia *citazione* che *appuntamento*, per cui *casa de citas* diventa, al tempo stesso, *casa di citazioni* e *casa d'appuntamenti* [NdT].

<sup>6</sup> Cfr. B. Forte, *Teologia della storia. Saggio sulla rivelazione, l'inizio e il compimento*, Milano, San Paolo, 1991.

E allora che cosa vuol dirci l'*Apocalisse* e, con esso, ogni messaggio apocalittico? E d'altro canto, che cosa *rivela*, che cosa si rivela e che cosa *ci* si rivela in questo intento, in questa intenzione? Per cominciare, e per ciò che è relativo alla sua forma, il messaggio vuole darsi in una *trasmissione hi-fi*, in «alta fedeltà», senza fruscii né interferenze. Il mittente ultimo (e idealmente unico) è «ho theós», «colui che è, che era e che viene» (Ap. 1,4). Ma l'*apocalisse*, la «rivelazione» delle «cose che devono accadere fra breve» (Ap. 1,1), è conferita da Dio a Gesù Cristo, cosicché Lui non è solo il riflettore mediato, il primo trasmettitore della rivelazione, ma anche Lui stesso, Cristo: il suo secondo avvento e i fatti che lo accompagnano, è la rivelazione. Ora, il testo continua così: «Gesù ha mandato il suo angelo al suo servo Giovanni per farglielo sapere» (Ap. 1,1). Attraverso il testo parallelo della conclusione («Io Gesù inviai il mio angelo a testimoniare a voi queste cose sulle chiese», Ap. 22,16), non c'è dubbio che è Gesù Cristo a delegare a sua volta un angelo, mentre l'apparente scomparsa dell'autore nell'ultimo testo citato (o addirittura l'identificazione di Giovanni con l'Angelo) si spiega facilmente attraverso qualcosa cui abbiamo già alluso: il presunto carattere di assoluta passività e trasparenza che lo scriba si attribuisce. Solo che tale carattere deve essere esteso all'intera catena di trasmettitori, se vogliamo che il messaggio non arrivi adulterato all'ultimo emittente, il servo Giovanni.

Ma allora, che senso ha la pluralità di Padre, Figlio, Angelo e Giovanni? Non sarebbe il caso, qui, di utilizzare il rasoio di Ockham e pensare che si tratti di una lettera scritta direttamente da Dio agli uomini? E dal lato dei ricettori, la cosa è ancor più complicata. Anche se con dediche diverse, in cui si suddividono equamente lodi per la perseveranza nella fede e avviso di castigo per le deviazioni, lo stesso messaggio si rivolge ai rispettivi Angeli di sette Chiese di Anatolia. Ed è strano che un uomo – Giovanni – scriva a sette Angeli. Forse bisogna prendere qui il termine «Giovanni» nel senso herderiano ed hegeliano di *Volksgeist*: lo «spirito» della Comunità di riferimento. Ma è più interessante notare qui la chiusura di un cerchio: un angelo, un inviato di Cristo, dà un messaggio a Giovanni, e questi lo gira (senza «toccarlo» né «macchiarlo») a un altro angelo, ossia a un altro «messaggero» della divinità, ma sito sulla terra. L'Angelo del Cielo comunica col suo pari in Terra attraverso la «scatola nera» Giovanni: una «macchina perfetta di traduzione», grazie alla quale diversi *media* lasciano passare inalterato un identico contenuto.

L'implicito quanto ovvio obiettivo delle missive è che i dirigenti delle comunità facciano arrivare il messaggio ai fedeli «di base» (naturalmente anche qui senza la minima adulterazione né equivoco). Anzi: resta sottinteso che il messaggio non interessa solo questi primi destinatari, bensì l'intero

orbe. E ciò non solo perché è necessario che il mondo sappia che la fine si approssima (diversamente, perché i cattivi dovrebbero convertirsi e i buoni perseverare?); ma anche e soprattutto perché, secondo la parola dello stesso Gesù Cristo, finché il messaggio del regno di Dio non sarà ascoltato da tutti i popoli non arriverà la fine (cfr. Mt. 24,14). Cioché i destinatari dovranno servire a loro volta da ripetitori, in un'espansione reticolare, fino ad arrivare alla globalizzazione del messaggio, perché solo allora esso potrà compiersi.

Si noti il senso di *feedback* dell'esortazione apocalittica. Nel testo è scritto infatti che la fine è prossima, sebbene sia qui, sia in altri passaggi paralleli, i diversi autori si guardino bene dal dire esattamente quando si darà un tale stupendo prodigio, e mettano persino in guardia contro altri profeti apocalittici (cfr. Ap. 2,2). All'Angelo di Efeso scrive l'Angelo di Gesù Cristo, attraverso la mediazione di Giovanni, lodando il primo perché: «Hai messo alla prova quelli che si dicono apostoli [= inviati] ma non lo sono, e li hai trovati bugiardi». Ora, è chiaro che l'annuncio dell'imminenza della fine, e al tempo stesso della necessità della predicazione universale, dovrà accelerare il processo di diffusione, onde evitare che una certa incuria nel lavoro di ritrasmissione universale impedisca il compiersi della promessa del pronto ritorno trionfale di Cristo, e pertanto della «fine di tutte le cose». In ogni caso, tratteniamo il presupposto fondamentale: nonostante la pluralità innumerevole di mittenti e destinatari, nonostante i diversi supporti (*hardware*) e le diverse forme di trasmissione (*software*), il messaggio deve rimanere invariabile nel suo contenuto, preservato nella sua immacolata purezza.

Ora, che cosa si vuol dire con tutto ciò? Si vuol dire che, affinché il messaggio rimanga lo stesso, è necessaria l'*abnegazione* universale, ossia che ciascuno (tranne «colui che è, che era e che verrà») rinneghi tutte le proprie particolarità e differenze per trasformarsi in mero supporto, in «portatore di valori eterni», come ripetevano sessant'anni fa – forse inconsapevolmente – i penultimi fascisti spagnoli. È necessario che infine arrivi la fine in cui «pántes hèn ôsi» («tutti siano una cosa sola»), come ci viene detto nel Vangelo di Giovanni (Gv. 17,21) affinché come il Padre esiste nel Figlio e viceversa, così anche gli uomini siano, esistano in Cristo, «hína ôsi teteleioménoi eis hén» («affinché tutti potranno essere perfetti nell'unità») (Gv. 17,23). Dunque, quel che vuol dire il messaggio è... che alla fine non deve esserci messaggio alcuno, e questo deve autodistruggersi come i messaggi di *Mission Impossible*, giacché questa è la missione più impossibile di tutte. Alla fine, mittenti, destinatari, modi di trasmissione e invio, e contenuto del messaggio devono essere e dire esattamente il medesimo: *unum*, così, al *neutro*: *neuter, utra, utrum*. Perché, come dice Paolo alla comunità di Galazia: «Non c'è più giudeo né greco; non c'è più schiavo né libero; non c'è più uomo né

donna, poiché tutti voi siete uno in Cristo Gesù» (Gal. 3,28). Com'è possibile? Rinunciando alla carne e al sangue, cioè alla terra, alla stirpe, al rango e al sesso *propri*, a tutto ciò che differenzia e separa, e raccogliendosi invece nella Parola. E che cosa risuona in fondo a qualsiasi parola che viene dallo Spirito? Questo: *unum*, l'impossibile Parola che ingloba e al tempo stesso cancella tutte le altre parole.

Che cosa dice, che cosa si rivela invece nel messaggio apocalittico? Dice la contraddizione, scopre il nascondimento, rivela il velo stesso, facendo notare che non c'è nulla al di sotto dei diversi strati e velami. Nulla, ossia *unum*, il neutro e indeterminato, ciò la cui unica determinazione consiste nel dissolvere ogni determinazione. Perché? Perché è necessario che ci siano deviazioni rispetto all'Inizio perché, attraverso la correzione, l'*arché* si riconosca identico al *télos*. Anzi: la sua stessa denominazione – per noi, uomini, giacché Lui o Esso non ammette nome alcuno, non ammette altra distinzione se non quella di distinguersi assolutamente, astrattamente da tutto ciò che è relativamente distinto – implica già una deviazione, una deriva, una rottura e un delirio, dal momento che è chiamato «colui che è, che era e che verrà», ossia l'essere che necessita di distendersi nel tempo per poter essere il medesimo, per poter essere se stesso: l'essere biforcuto nella ripetizione incessante della congiunzione. Per questo è necessaria la catena di mittenti e destinatari, la diversità di modi di invio del messaggio e dei linguaggi in cui esso viene ritrasceso. Per questo è necessario che esistano «apostoli» falsari, che il messaggio sia malinteso in mille forme, perché tutto sia distrutto e tutto rifatto. Tutto sarà distrutto, ma non *tutti* lo saranno. Non lo saranno coloro i quali già si sono autodistrutti nella loro carne, che vivono come se, nei limiti del possibile, fossero già perfetti, ossia come se fossero già morti. Non lo saranno quelli che decidono, come Gesù Cristo, di dare testimonianza al Padre e che pertanto, abnegati, possono dire santamente come Teresa d'Avila: «Vivo senza vivere in me, /e così alta vita spero, /che muoio perché non muoio». Essi, gli uditori della Parola, i credenti in *unum*, sono persino *dispensati* – almeno all'inizio, secondo il messaggio evangelico – da ogni lavoro, come lo è stato il Figlio. Devono limitarsi ad aspettare la fine. Ora, la cosa paradossale, e tuttavia assolutamente necessaria, è che questa fine *non può arrivare mai*, allo stesso modo in cui Dio è «colui che verrà», l'imminente, chi è sempre di là da venire.

Qui gli ebrei si sono dimostrati più rigorosi e forti, più sradicati dei cristiani, e al tempo stesso molto più deboli e meno consequenziali. Quel che i cristiani chiamano Antico Testamento contiene pro-feticamente una promessa, solo una. Questa: tutto quanto esiste non ha altro senso che quello di avvisarci dell'avvento di colui che spezzerà tutta questa pluralità variopinta,

poiché assoggetterà tutte le nazioni e le metterà sotto il popolo primogenito del Signore: Israele. Questo popolo è forte, perché aspetta tutto dal futuro, senza appoggio nel passato. E al tempo stesso debole, perché si accontenta di mettere i suoi nemici come sgabello ai piedi del Messia. Invece, il Nuovo Testamento, e specificatamente il suo testo di chiusura, l'*Apocalisse*, ha modificato in profondità la lezione dei suoi precursori ebrei applicando al messaggio l'implacabile dialettica – o sofistica? – dei greci. Dove c'era Legge che assoggetta, articola e segna la carne da fuori, lasciandola comunque esistere come bestiame o gregge, deve esserci Carne che parla, cioè carne che nega se stessa, che rinnega se stessa e quanto la costituisce. Parola sulfurea, corrosiva. Ma affinché tale corrosione abbia effetto, è necessario che, come l'avvoltoio del tormentato Prometeo, sorgano sempre nuove parole, germogli sempre nuova carne, proliferino le differenze, di modo tale che ci sia sempre qualcosa da distruggere, e la fine venga infinitamente rinviata, perché l'ora è prossima, ma ancora non si dà il *kairós*.

L'*Apocalisse* è un racconto che contraddice se stesso e tutta la dottrina che aspira a portare a compimento, ma al tempo stesso, e proprio per questo, si sostiene – e sostiene dottrina e fede – nella sua ripetizione incessante. *Il racconto della fine impedisce radicalmente la realizzazione di fatto della fine*. E ogni qualvolta la fine è stata annunciata come imminente senza che la profezia si compisse, la fede degli adepti si è paradossalmente rafforzata, spostandosi in avanti. Qualcosa deve essere andato storto, si dicono: probabilmente i fedeli non lo erano completamente, non erano ancora sufficientemente abnegati, né credevano ciecamente alla Parola. Diversamente, avrebbero trionfato. E allora bisogna perseverare, continuare a scavare nella propria carne, fino ad arrivare a uno spirito che non consiste in altro che in questo perpetuo e in fondo sarcastico scavo. Ecco un meccanismo che si autoalimenta in modo perfetto, proprio perché si nutre delle proprie sconfitte, degli scarti, dei residui, delle sue speranze frustrate. *Apocalypse neither Now nor Ever*. Lo Spirito, l'Angelo dell'*apocalisse* è carne autoflagellata. *Automoribundia*. Per questo ci sono ancora messaggi apocalittici. Mai come qui è stata così effettiva la massima: *credo quia absurdum*.

È vero che non abbiamo avuto bisogno dell'avvento della condizione postmoderna, della globalizzazione di un'economia del segno e del lento intersecarsi di tecnica, scienza ed *entertainment*, per renderci conto di tutto ciò, dopo il «mercoledì delle ceneri» del nichilismo, probabilmente l'ultimo colpo di coda del credente ingenuo, che esige apocalitticamente che tutto sprofondi affinché tutto rinasca e che invece si rende conto sconsolato che tutto si modifica e si trasforma, che insomma «si tira avanti» e nulla «rinascere» davvero, nulla si può slegare dal suo passato (un passato in buona misura in-

consapevole, prefigurato in un ignoto codice genetico) e che pertanto non è possibile un futuro limpido, vergine e fresco come pane appena sfornato. Di fatto, già nel momento culminante del fervore religioso, agitato conseguentemente da convulsi movimenti messianici, si è reso omaggio al messaggio apocalittico attraverso il procedimento più atto a evitare il suo compiersi: pietrificandolo, congelando il tempo che fluisce attraverso di esso fino a spazializzare plasticamente il messaggio sulle facciate delle cattedrali. Dice un proverbio che bisogna dipingere il diavolo sulle pareti affinché non venga. A maggior ragione bisognerebbe dire che occorre scolpire l’implacabile e maestoso Giudice del mondo sulle soglie della sua simbolica casa terrestre affinché non venga, affinché continui ad essere un simbolo di pace e di concordia. Benedizione e minaccia eternamente presente, eternamente rinviata. Al centro della facciata occidentale della Cattedrale di Chartres, cioè nell’impressionante *Portail royal*, si erge l’effigie del *Rex tremendae majestatis*, circondato dai quattro esseri viventi dell’apocalisse (il leone in quanto re del selvaggio; il toro in quanto re degli animali ormai assoggettati all’uomo; l’aquila in quanto re dei cieli; l’uomo infine come re di tutto il creato), e dai ventiquattro anziani che compongono il Consiglio.

Il gruppo scultoreo ci avverte di quel che accadrà, ma non ora, non ancora. C’è ancora tempo per pentirsi, il che implica che ci sia ancora tempo per peccare, soccombere alla tentazione. Cristo e il suo seguito segnalano il *limes*, la frontiera tra il profano e il sacro, tra il mondo esteriore e le sue esigenze carnali e l’orbe interiore, come uno scrigno in croce che conserva il ricordo di colui il cui regno non è di questo mondo. E questo limite presiede la facciata occidentale, il luogo in cui tramonta il sole, il luogo dei morti e al tempo stesso l’avvertimento che un giorno il sole si oscurerà, *e non ci sarà più tempo*. Anticipa nella pietra la fine del tempo, e garantisce in tal modo il flusso esteriore del tempo profano, del presente laborioso, e l’interno del tempo differito, il tempo della memoria e della promessa. Ma è sulla facciata meridionale, quella che presiede alla vita e alla luce in tutto il suo splendore, che si dispiega con forza inusitata il messaggio apocalittico.

Il cosiddetto «Portale del giudizio universale» consta di tre *baies*. Sulla destra sono rappresentati i Confessori, sulla sinistra i Martiri e al centro Cristo circondato dagli apostoli, mentre comunica loro la Parola secondo la quale sarà giudicato questo mondo che adesso sta di fronte, fittiziamente poderoso e fecondo, all’ingresso della Cattedrale. Sul timpano, Cristo è seduto come un giudice, a torso nudo e con le sue mani piagate, levate in alto, affiancato dalla Madonna e da san Giovanni, che chiedono misericordia per gli uomini. Tutt’intorno, gli angeli mostrano gli strumenti della passione. Vicinissimo ai piedi di Cristo, sull’architrave, san Michele, l’Arcangelo della Giustizia, pesa

sulla bilancia i meriti e le mancanze delle anime. Un fregio di angeli separa il timpano dall'architrave. In esso, e alla destra di san Michele, gli angeli accolgono gli eletti e aprono loro il cielo, mentre alla sua sinistra essi spingono i condannati verso le fauci – ugualmente aperte – del Leviatano, il simbolo della Bestia e dell'Inferno. In tal modo, il messaggio non è soltanto scritto, ma anche plasmato nella pietra. Da ora, gli uomini sanno a cosa attenersi, sanno del principio e della fine. Per questo possono vivere, affannarsi, procreare e morire nell'intervallo. Solo che questo intervallo è ciclico, ed è ordinato secondo i punti cardinali in cui alba e tramonto, vita e morte simboliche sono prefissati sulle soglie della cattedrale. Solo in esse si affolla e addensa, minaccioso e benefico al tempo stesso, il messaggio apocalittico (Fig. 5).

Nella postmodernità si è compreso il messaggio, cioè lo si è compreso come tale, come *messaggio*, e pertanto come un invio in cui si attarda e al tempo stesso si dispiega il tempo, e con esso e in esso si disperdono le differenze tra il mittente e il destinatario, tra parola, scrittura e lettura. Ma un messaggio il cui contenuto annuncia la negazione definitiva del tempo, rinnega la propria condizione di messaggio. Letteralmente, si mette *in evidenza*. Al riguardo, forse non è esagerata la proposta di Jacques Derrida: considerare



**Figura 5.**

il tono apocalittico come la *condizione di possibilità di ogni scrittura*. Ricordiamo infatti che Giovanni si presenta in prima persona come mittente delle lettere alle chiese di Asia Minore solo dopo aver riconosciuto che egli è un «inviato», che si limita a scrivere ciò che è stato dettato dalla voce di un Altro che, a sua volta, rinvia a un silenzio primordiale, al più un sordo sussurro, un basso continuo. Ma inoltre, chi è «Giovanni»? Sappiamo dell’abitudine delle prime comunità cristiane di conferire autorità alle loro missive attribuendole a un apostolo: a seconda dei casi, Pietro, Paolo o Giovanni. Così, «Giovanni» è «Giovanni Nessuno»: uno qualunque che ascolta la Parola del Signore e la trasmette per iscritto, esigendo fedeltà a costo della sua emasculazione come dicente.

«Giovanni» è colui che pretende per assurdo di scrivere la parola finale, la Parola-Fine, la Voce scritta e, pertanto, sempre differita, sempre in cammino, *unterwegs*, fissata precariamente nella scrittura. Per questo, come dice acutamente Derrida, «da quando non si sa più chi parla o chi scrive, il testo diviene apocalittico. E se gli invii rimandano sempre ad altri invii senza destinazione decidibile, rimanendo la destinazione a venire, allora questa struttura tutta angelica, quella dell’*Apocalisse* giovannea, non è anche quella di ogni scena di scrittura in generale? [...] L’apocalittico non sarebbe una condizione trascendentale di ogni discorso, perfino di ogni esperienza, di ogni marca o di ogni traccia?»<sup>78</sup>. E così, il tono apocalittico si disperde e sparge, insidioso, per tutto il tessuto della postmodernità. Come una macchia o un profumo. A volte, di elegante fragranza; altre volte, di vistosa pacchianeria.

Grazie a questa dispersione, a questo «tono scomposto», l’epoca odora di morte e al tempo stesso fa *come se* la morte non esistesse. Esorcizza la fine mediante la caricatura e il sarcasmo (si ricordi il «rovescio» di *Apocalypse Now*, il film di Stanley Kubrick, *Doctor Strangelove*. *Telefono rosso: Voliamo verso Mosca?*), mediante la serialità del *minimal* e della *pop art* o mediante l’anticipazione finta, nell’architettura, delle conseguenze dell’olocausto nucleare. L’astuta postmodernità ha compreso il messaggio ancora meglio dei medievali, e per questo si affanna incessantemente a presentare molteplici e distorte maniere della fine, esorcizzando la sua schiva presenza per prolungarne l’assenza. Neppure aspira a essere un’epoca, poiché ciò implicherebbe una separazione, un principio, con il che starebbe *eo ipso* anticipando anche la propria fine. In essa non si dà «Colui che viene al presente», bensì «Ciò che viene *dopo* il presente» senza costituire mai un futuro, tantomeno un futuro perfetto. La postmodernità è quindi il confine senza fine della modernità,

<sup>7</sup> J. Derrida, *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, in *Di-segno. La giustizia nel discorso*, a cura di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1984, p. 135.

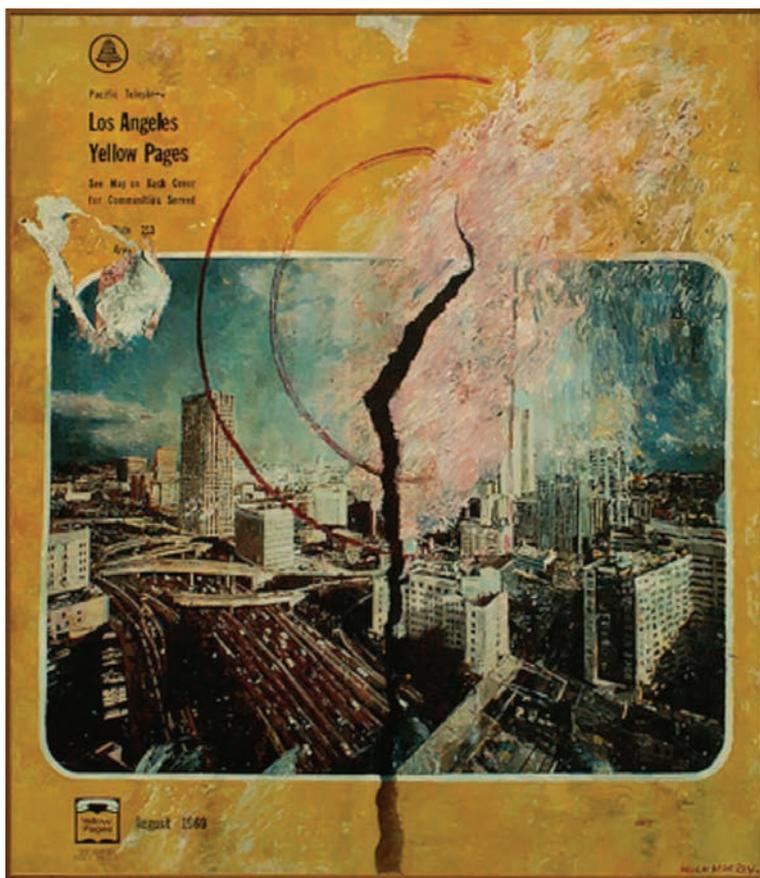


Figura 6.

un nomadismo *in situ*, una distorsione di questa arrogante epoca che si è figurata di poter arrivare qualche volta alla Fine, ossia a identificare, grazie a un supremo e definitivo sforzo collettivo, *télos* ed *éschaton*: il fine e la fine.

Sono molteplici le strategie ordite nella postmodernità per esorcizzare lo spettro della fine apocalittica. L'iperrealismo di Malcolm Morley, per esempio, gioca sarcasticamente con l'idea del Libro del giudizio universale<sup>8</sup>, rappresentato dalle *Pagine gialle* di Los Angeles (Fig. 6). Un montaggio fotografico sovrappone alla copertina dell'elenco, che riproduce il centro della megalopoli, un diagramma della famosa faglia di Sant'Andrea, che lacera così da sopra a sotto città e libro. Si tratta di una riduzione escatologica, paradossalmente rassicurante: non sarà il mondo che finisce, ma *un* mondo. Il tremebondo schema viene così relativizzato, anzi, di più: il cittadino im-

<sup>8</sup> «Allora vidi i morti, grandi e piccoli, in piedi davanti al trono. Furono aperti i libri, e fu aperto anche un altro libro, quello della vita. I morti furono giudicati secondo le loro opere, come stava scritto in quei libri» (Ap. 20,12).

para a convivere con la minaccia continua della distruzione possibile. Se il mondo non finisce è perché continua a sprofondare: una terapia *choc* simile a quella utilizzata dai gesuiti quando obbligavano il novizio a giacere nel fetretto per abituarti all’idea della morte. Per lo più, Morley gioca con l’idea di una catastrofe *naturale*, in buona misura estranea all’uomo e ai suoi peccati.

Per questo risultano più interessanti i «meccanismi di compensazione» utilizzati, tra la denuncia e la parodia, per avvertire di una possibile apocalisse prodotta dalla stessa civiltà. Così, il britannico Ivan Smith critica nel suo *earth-work, Burial* (ma sarebbe meglio parlare di *rubbish-work*), la demolizione programmata dei centri storici cittadini per riconvertirli in zone di *pastiches* pseudostorici: *disneylandizzazione* del centro urbano. Solo che Smith, con la sua semplice installazione (l’unico intervento tra le macerie consiste nell’illuminazione, specialmente quella che sgorga dai tubi delle condutture), fa un passo più in là. I tubi (per i quali passerà poi l’energia, il flusso nervoso dell’artificialmente nuova *City*) sembrano trasformarsi, nella notte del mondo elettricamente negata, in grosse canne di cemento che assistono immutabili alla sparizione di tutte le forme di vita finora conosciute, come se alla fine restassero solo le condutture stesse, le arterie e il loro duro esoscheletro: immagine delle comunicazioni della città, quando non esistono più uomini per comunicare alcunché, come se la sognata nuova Gerusalemme – prima di giada e diamante, adesso di cemento, plastica e fibra di vetro – dovesse essere retta dai figli dei programmatori dell’apocalisse: i nuovi *cyborgs*, anch’essi



**Figura 7.**

ibridi di carne e di macchina, governando gli striscianti sopravvissuti della devastazione universale (Fig. 7).

Infatti, la descrizione della nuova Gerusalemme nell'*Apocalisse* termina con alcune sorprendenti parole: «Non vi sarà più notte: non avranno bisogno né di lampade né del sole, perché il Signore Dio li illuminerà [gli eletti], e regneranno [*basileysousin*] per sempre» (Ap. 22,5). La cosa sorprendente non sta solo in questo Dio-illuminato-pubblico, bensì nel regno degli eletti. Il verbo utilizzato non dà adito a dubbi: non si tratta di una democrazia, di una «costituzione repubblicana». *Basileús* è il Re (per antonomasia, il Gran Re dei persiani). Quali saranno allora i sudditi, i servi di questa strana monarchia plurale – o meglio «aristocrazia» –, retta a sua volta dal *Kyrios-Theós*, se si suppone che tutti i malvagi sono morti, e hanno subito per di più la seconda morte, quella definitiva? Forse ci saranno re senza sudditi, come il solitario Monarca del *Piccolo principe*? Questo è un altro dei misteri del testo sacro, che la moderna fantascienza cercherà di risolvere popolando lo scenario post-apocalittico di larve mutanti. Probabilmente il miglior esempio di questo «mondo» posteriore alla fine del mondo si trova nel *Cantico per Leibowitz* di Walter M. Miller, in cui i monaci dell'Ordine Albertiano di Leibowitz – in realtà I.E. Leibowitz, un presunto scienziato atomico dei nostri anni Sessanta, data in cui sarebbe scoppiata la Terza e definitiva guerra mondiale – sono gli «eletti» che devono regnare – spiritualmente, ovvio – sui miseri sopravvissuti all'olocausto nucleare (Fig. 8).

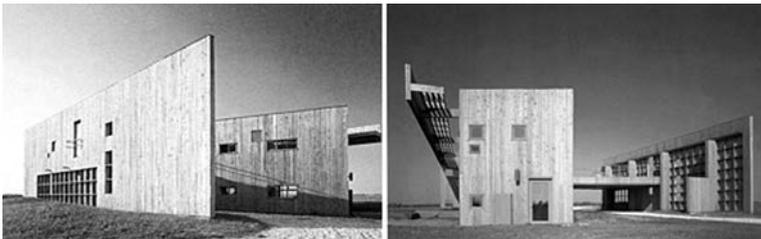
Solo che il loro «territorio» assomiglia ben poco alla nuova Gerusalemme: si tratta di un fantasioso ritorno a una selvaggia età del ferro in cui gli individui scatenano una guerra di tutti contro tutti, alla ricerca del combustibile necessario per muovere le vecchie macchine, come poi si imiterà malamente nel film *Mad Max*.

Le strategie di denuncia, diciamo «ecologica», sono state compiute con gran successo dal *cliché* e dalla parodia, soprattutto nell'ambito dell'architettura, poiché ovviamente è negli edifici che si potrebbero notare nel modo più spettacolare le conseguenze di un attacco nucleare. E dunque, come in alcuni sistemi montuosi resta allo scoperto il nucleo duro, il cuore di pietra della montagna che resiste, vigoroso, all'erosione, così Tod Williams, nel 1978, ci mostra una disadorna installazione formata da muri, travi, vani: il nudo scheletro inabitabile di presunte costruzioni, come l'ultimo, pietroso resto di una New York sparita senz'altra traccia che quegli inutili muri, come la nuovissima versione della grande prostituta «Babilonia», il cui sprofondare viene profetizzato nell'*Apocalisse* (Fig. 9).

Ma per esorcizzare la fine apocalittica, oltre a questi avvertimenti della fine che si avvicina – propri di questa languida *postmodernità senza fine*



**Figura 8.**



**Figura 9.**

(poiché guarda compiaciuta all'indietro, dando le spalle a un futuro che essa lascia inquietantemente nelle mani dell'industria militare e dello spettacolo) – ci sembra molto più efficace e commovente l'*anti-monumento* per eccellenza della nostra epoca: quello scavato – più che eretto – da Maya Lin in onore dei veterani della guerra del Vietnam, nel National Mall di Washington (o piuttosto al margine di questo immenso «cenotafio»). Il *Vietnam Veterans Memorial* raffigura una cicatrice nella terra, affondato com'è in una fossa a forma di V, non lontano dal molto figurativo ed «eroico» Monumento di Iwo Jima, bronzea raffigurazione dei film americani di imprese belliche. Ma il *Memorial* non rinvia a un film, bensì assomiglia piuttosto a un libro aperto, o meglio a due pagine di un libro che contiene soltanto i nomi dei caduti o dispersi nella stessa guerra così ambiguamente cantata in *Apocalypse Now*. I nomi sono ordinati cronologicamente secondo la data di morte, senza indicarne il grado, né il corpo d'appartenenza. La lista comincia con l'indicazione dell'anno d'inizio della guerra (1959), e il primo nome è scritto sull'estremo superiore sinistro dell'ala occidentale (si noti che l'orientamento ha qui un'importanza simbolico pari a quella di Chartres); l'elenco procede da sopra a sotto e da sinistra a destra, fino ad arrivare alla punta inferiore di questa «pagina» destra, secondo come la legge lo spettatore, il quale, se vuole continuare a leggere, deve retrocedere sui suoi passi e collocarsi nell'estremo dell'ala orientale (l'est rappresenta la resurrezione, la rigenerazione della vita), dove la lista continua verso l'asse centrale, fino ad arrivare all'ultima data (1975) e all'ultimo nome, iscritto sull'estremità inferiore destra di questa «pagina» sinistra, cosicché nessun nome potrà venir mai più aggiunto in



**Figura 10.**

questo «racconto» scritto affinché non ci siano più guerre. Poco importa che il *Memorial* sia costellato di bandierine e mazzi di fiori, come se i visitatori di questo cenotafio che è tutto superficie volessero aggiungere qualcosa alla nuda menzione dei nomi. Invano. L’unica cosa che ottengono così è che il loro corpo si rifletta sul levigato basalto nero del monumento, come se questo fosse uno specchio che restituisce solo la cruda verità di una follia che certamente potrebbe aver causato l’*Apocalypse Now* (Fig. 10).

Nulla di più emozionante, nulla di più istruttivo di questo umile *descensus ad inferos*. I morti inutili, i morti che più nulla fanno di grandezze patrie, né collaborano con l’*entertainment* della globalizzazione, sono un esorcismo affinché l’apocalisse non abbia luogo, *neither now nor ever*. E così, le due pagine del *Vietnam Veterans Memorial*, di questo libro che si rifiuta di servire di base a qualsivoglia giudizio universale, aperte per la lettura ma simbolicamente chiuse alla scrittura, smentiscono e al tempo stesso confermano – supremo paradosso – le parole finali dell’*Apocalisse* di Giovanni di Patmos: «Io, Giovanni, dichiaro questo a chiunque ascolta il messaggio profetico di questo libro: se qualcuno vi aggiunge qualcosa, Dio lo colpirà con i flagelli descritti in questo libro; se qualcuno toglie qualcosa al messaggio di questo libro profetico, Dio lo escluderà dall’albero che dà la vita e dalla città santa che sono descritti in questo libro» (Ap. 22,18-19).

*felix.duque@uam.es*

Traduzione dallo spagnolo di Lucio Sessa

I fotogrammi dei film sono tratti da Ingmar Bergman, *Come in uno specchio*, Svezia, 1961, e da Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, USA, 1979.



# Il terrore dell'ambivalenza

ROBERTO SALIZZONI  
Università di Torino

**ABSTRACT:** Osip Mandelštam's 1934 poem, *Stalin Epigram*, describes the two levels of Stalinist terror: an everyday terror characterized by silence and whisper, and a political terror marked by annihilation and the carnivalesque derision of the «objective enemy» (Hannah Arendt). According to Félix Duque, the meaning of totalitarian terror, as well as of postmodern apocalypse, resides in an infinite deferral of the end.

**KEYWORDS:** Terror, totalitarianism, ambivalence, carnival.

## I. Terrore totale e differimento della fine

Félix Duque sostiene che il terrore dell'*Apocalisse* non sia tanto il preludio di una fine, quanto piuttosto la condizione del suo illimitato differimento e che come tale si manifesti pienamente nella postmodernità, attraverso spettacolari effetti estetici di guerra e di endemica violenza urbana. Il terrore come stabile e ponderata condizione di vita è stato la triste invenzione dei totalitarismi del secolo scorso: le sue contiguità e le sue implicazioni possibili con l'avanguardismo politico e artistico, cioè con quelle che sono perlopiù pensate come figure estreme della modernità, non sono state lasciate in ombra<sup>1</sup>.

Alain Badiou da parte sua riconosce nell'avanguardismo, politico e artistico, di ispirazione nietzscheana, lo spirito stesso del Novecento, del «secolo breve», spirito caratterizzato dalla tensione e dal conflitto tra vitalismo e volontarismo, ovvero i due tratti che essenzialmente lo compongono. Si tratta di un conflitto che tragicamente riesce a comporsi soltanto nella condizione del terrore:

Esiste una sorta di incompatibilità tra l'ontologia della vita [...] e la teoria della discontinuità volontaristica [...]. Il fatto di imporre un eroismo della discontinuità alla continuità vitale si risolve nella necessità del terrore. Dietro a tutto ciò giace la questione del rapporto tra vita e terrore. Il secolo ha sopportato senza tremare il

<sup>1</sup> Cfr. per esempio J. Clair, *La responsabilità dell'artista. Le avanguardie tra terrore e ragione*, Torino, Allemandi, 1997, e B. Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992.

fatto che la vita possa compiere il proprio destino (nonché disegno) positivo solo per mezzo del terrore. Da qui una sorta di reversibilità tra la vita e la morte, come se la morte non fosse che il veicolo della vita<sup>2</sup>.

A praticare il campo fatale caratterizzato dalla reversibilità di vita e di morte, le avanguardie politiche e artistiche sono indotte da una irreprimibile «passione del reale», che non esita a legittimare e praticare strategie e tecniche di epurazione, della seriale, interminabile eliminazione del «nemico oggettivo»<sup>3</sup>.

La passione del reale è anche necessariamente il sospetto. Niente può provare che il reale sia reale, se non il sistema di finzione in cui esso reciterà il ruolo di reale. Tutte le categorie soggettive della politica rivoluzionaria o assoluta [...] sono segnate dal sospetto che il supposto punto di realtà della categoria sia, in realtà, soltanto una finzione. Occorre quindi sempre *epurare* pubblicamente la correlazione tra una categoria e il suo referente, il che significa epurare dei soggetti [...]. Ed è necessario farlo secondo un cerimoniale che insegna a tutti le incertezze del reale. L'epurazione è una delle grandi parole d'ordine del secolo<sup>4</sup>.

«Sospetto», «finzione», «incertezza», sono i termini niente affatto spettacolari, che messi in contatto con «epurazione» compongono compiutamente il quadro del freddo, banale mondo del terrore staliniano. Ha qualcosa a che fare questa condizione con quella spettacolare del terrore dell'*Apocalisse*, che accompagna l'interminabile differimento postmoderno della fine?

Hannah Arendt ascrive alla «massa», che è il soggetto del terrore totale, la «mancanza di fede in un giudizio finale», attraverso la quale «i peggiori hanno perso la paura, e i migliori la speranza»<sup>5</sup>. Il terrore dello stato totalitario è la condizione nella quale si può forse dire che non esistono paura e speranza, nel senso che lì la dialettica di paura e speranza assume un senso del tutto nuovo: «Nel regno del terrore totale nemmeno la paura può più

<sup>2</sup> A. Badiou, *Il secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 28-29.

<sup>3</sup> Al concetto di «nemico oggettivo» dovremo qui di seguito ricorrere ripetutamente, trattandosi di uno dei tratti fondamentali nei quali H. Arendt riconosce la specificità della condizione totalitaria rispetto a quelle della tirannide e delle altre forme di relazione politica autoritaria e violenta. Nell'economia totalitaria, l'oggettività del nemico si integra con l'oggettività del capo impostandone la totale ambivalenza: «Solo dopo che è stata completata l'eliminazione dei nemici reali e ha avuto inizio la caccia ai "nemici oggettivi" il terrore diventa l'autentica essenza del regime [...]. Il "nemico oggettivo" differisce dal "sospetto" delle polizie segrete dispotiche in quanto la sua identità è determinata dall'orientamento politico del governo, e non dal suo desiderio di rovesciarlo. Egli è un [...] "portatore di tendenze", non dissimile dal portatore di una malattia [...]. L'introduzione del concetto di "nemico oggettivo" è per il funzionamento dei regimi totalitari molto più importante della definizione ideologica delle rispettive categorie» (H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Torino, Edizioni di Comunità, 1999, pp. 578-581).

<sup>4</sup> A. Badiou, *Il secolo*, trad. it. cit., pp. 68-69.

<sup>5</sup> H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. cit. p. 611.

suggerire come ci si deve comportare [...]. Essa è probabilmente più diffusa che altrove; ma ha perso la sua utilità pratica dal momento che le azioni da essa guidate non giovano più ad evitare i pericoli temuti»<sup>6</sup>.

Arendt è dunque propensa a considerare il terrore totalitario non tanto come attesa e paura della fine, ma come esperienza di interminabile differimento della fine in una condizione di costante reversibilità di vita e di morte, ovvero di sostanziale ambivalenza.

Gli atti di epurazione nei quali si risolve il terrore rientrano in pratiche radicalmente ambivalenti: colpiscono l'individuo come nemico oggettivo soltanto per ristabilire e quindi procrastinare l'«incertezza» totale: quest'incerta ambivalenza è il tratto che assimila il quadro dimesso e disperato del totalitarismo a quello fulgido dell'apocalisse postmoderna.

Badiou dà al libro, nel quale più a fondo si propone di fare i conti con il Novecento come epoca dei totalitarismi e delle Avanguardie, il titolo di una poesia di Osip Mandel'stam che si intitola appunto *Il secolo*, scritta nel 1923 e ossessionata dalla «impossibilità di decidere tra la vita e la morte». Questo accade secondo Badiou, perché Mandel'stam nello spirito del secolo si è messo compiutamente in gioco, accettando la reversibilità tra la vita e la morte, che è il solo principio in grado di rispondere alla passione per la realtà.

Undici anni dopo, nel 1934 Mandel'stam scrive altri versi, quelli dell'*Epigramma* di Stalin, che Badiou considera «più che una critica politica [...] una specie di sardonico e amaro avvertimento»<sup>7</sup>, e che esprimono invece a parer mio con straordinaria e meditata efficacia il mondo del terrore ormai cementato nell'ambivalenza di vita e di morte. Nell'*Epigramma* la figura di Stalin, rozza e sommaria, ma con i tratti di una saldezza onnipotente, regge come il perno di una bilancia in perfetto equilibrio due piatti, che pesano due condizioni apparentemente opposte ma perfettamente equivalenti, quella della quotidianità circospetta, che non va oltre il sussurro, e quella dell'euforia carnevalesca, fragorosa e grottesca. Due mondi dell'ambivalenza, che incardinano la fondamentale ambivalenza del terrore.

Quella che mi propongo qui di seguito è un'analisi dell'epigramma di Mandel'stam attraverso la teoria del potere totalitario di Arendt; e, assieme, l'individuazione del mondo del sussurro e di quello del carnevale come i due assetti, i due livelli attraverso i quali il totalitarismo staliniano è riuscito a gestire il terrore come processo di interminabile differimento della fine, cioè di apocalisse, di stabile condizione di reversibilità totale di vita e di morte. Nella traduzione italiana di R. Faccani, l'epigramma recita:

<sup>6</sup> Ivi, p. 640.

<sup>7</sup> Ivi, p. 22.

Viviamo senza più avvertire sotto di noi il paese,  
a dieci passi le nostre voci sono già bell'e sparse,  
e dovunque ci sia spazio per una conversazioncina,  
eccoli ad evocarti il montanaro del Cremlino.

Le sue tozze dita come vermi sono grasse,  
e sono esatte le sue parole come i pesi di un ginnasta;  
se la ridono i suoi occhiacci di blatta  
e i suoi gambali scoccano neri lampi.

Ha intorno una marmaglia di gerarchi dal collo sottile.  
I servigi di mezzi uomini lo mandano in visibilio.  
Chi zirla, chi miagola, chi fa il piagnucolone;  
lui, lui solo mazzapicchia e rifila spintoni.

Come ferri da cavallo decreti su decreti egli appioppa –  
all'inguine, in fronte, a un sopracciglio, in un occhio.  
Ogni messa a morte, con lui, è una lieta  
Cuccagna e un largo torace osseta<sup>8</sup>.

## 2. Il quotidiano sospeso e silente

La prima quartina dell'epigramma restituisce il quadro di un'umanità circospetta, irretita nel sussurro e allontanata dalla terra, dai suoi profumi e odori, dalla sua consistenza rassicurante. Il sussurro non è né voce, né silenzio, è l'ambivalenza di voce e di silenzio. I «sussurranti», *whisperers*<sup>9</sup>, sono le molecole di masse che «non credono nella realtà del mondo visibile, della propria esperienza; non si fidano dei loro occhi e orecchi, ma soltanto della loro immaginazione»<sup>10</sup>. I sussurranti tessono una tela che li irretisce nel sospetto e nell'oblio, dove «tutti gli individui sono diventati un unico uomo»<sup>11</sup>, dove non è più possibile distinguere tra vittima e carnefice, perché ciascuno è ormai pronto a svolgere entrambi i ruoli<sup>12</sup>.

Il sussurro, né voce, né silenzio, o meglio voce e silenzio insieme, era una pratica costante e diffusa anche tra le mura domestiche: i bambini imparava-

<sup>8</sup> O. Mandel'stam, *Ottanta poesie*, trad. it. di R. Faccani, Torino, Einaudi, 2009, p. 123. Segnalo che il verbo tradotto con «avvertire» nel primo verso ha in russo il significato preponderante di fiutare, annusare, avvertire con l'olfatto.

<sup>9</sup> Mi riferisco al testo di O. Figes, *The Whisperers. Private Life in Stalin's Russia*, London, Allen Lane, 2007.

<sup>10</sup> H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. cit., p. 485.

<sup>11</sup> Ivi, p. 640.

<sup>12</sup> «Per guidare il comportamento dei suoi sudditi il regime ha bisogno di una preparazione che

no presto che le cose sussurrate non dovevano essere ascoltate e tanto meno ripetute<sup>13</sup>. Ma aveva anche una faccia più intima e recondita, quasi inconfessabile, rispondeva a un'economia del compromesso con se stessi, esprimeva una morbosa oscillazione profondamente interiorizzata tra adesione e ripulsa: «L'immersione nel sistema dei Soviet era un mezzo di sopravvivenza per molte persone, incluse molte vittime del regime, un mezzo necessario per imporre il silenzio ai loro dubbi e alle loro paure, che se avessero avuto voce avrebbero reso impossibile la loro vita»<sup>14</sup>. In una tale tagliola restava intrappolata anche la pronuncia pubblica degli intellettuali. Un caso che si può valutare meglio di altri, considerata la notorietà internazionale dei testi in questione, è quello della semiotica tartuense, che di fatto praticò la mezza voce nella pronuncia dichiaratamente e programmaticamente depoliticizzata del proprio discorso: «Il tentativo di depoliticizzazione della ricerca semiotica all'interno della scuola di Tartu la mise in una condizione di convenuta complementarità, di specularità nel rapporto con l'ideologia dominante che si pensava di sostituire: in altre parole la prima non ridusse, ma al contrario incrementò la dipendenza intellettuale dalla seconda»<sup>15</sup>.

Va detto che, anche se c'è un sospetto di ingenerosità in questo giudizio di Michail Ryklin, esso certamente non appare infondato<sup>16</sup>.

Il mondo del silenzio sussurrato è insieme immobile e instabile. La condizione di costante radicale instabilità, che il poeta rende nella distanza sospesa dagli umori della terra, è il risultato di un comportamento meditato dei governi totalitari, che si servono «delle promesse di stabilità per nascondere la loro intenzione di creare uno stato di instabilità permanente»<sup>17</sup>. I regimi totalitari si trovano impegnati a trascinare le masse in un movimento, in una dinamica di nuova vita, che se deve da una parte dar prova di sé ed essere perciò già tangibile nel quotidiano, deve d'altra parte restare fittizia, perché dichiarandosi stabilizzata, presentandosi come definitiva rimuoverebbe il

renda ciascuno di essi altrettanto adatto al ruolo di esecutore e a quello di vittima. Questa preparazione ambivalente, che sostituisce il principio dell'azione, è l'ideologia» (ivi, p. 641).

<sup>13</sup> Ecco la testimonianza di chi era bambino negli anni Trenta: «Quel che noi coglievamo in qualche modo nei sussurri degli adulti, o quello che sentivamo dire alle nostre spalle, sapevamo di non poterlo ripetere a nessuno. Ci saremmo spaventati di far loro anche soltanto intendere che avevamo ascoltato quel che avevano detto. Poteva accadere che talvolta gli adulti si lasciassero scappare qualcosa e rivolti a noi dicessero: "I muri hanno orecchie", oppure: "Attenti alla lingua", o qualche qualche altra simile espressione, che per noi significava che quel che era stato detto, non era cosa per noi» (O. Figs, *The Whisperers*, cit., p. XXXI, traduzione mia).

<sup>14</sup> Ivi, p. XXXV (traduzione mia).

<sup>15</sup> M. Ryklin, *Svoboda i zapret. Kul'tura v epochu terora (Libertà e interdetto. La cultura nell'epoca del terrore)*, Moskva, Logos, 2008, p. 9 (traduzione mia).

<sup>16</sup> Su questo punto mi permetto di rinviare al mio saggio *Il silenzio di Lotman*, in «Leitmotiv», o (2010), pp. 89-106.

<sup>17</sup> H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, trad. it. cit., p. 538.

miraggio del nuovo totale, ovvero l'anima, la spinta che conferisce al regime il dominio del «movimento», il monopolio dell'azione. Tocca dunque al potere il preliminare compito di instaurare «il mondo fittizio del movimento come realtà tangibile della vita quotidiana e, allo stesso tempo, impedire che questo mondo “rivoluzionario” si stabilizzi, perché la stabilizzazione delle sue leggi e istituzioni distruggerebbe sicuramente il movimento»<sup>18</sup>. Ne deriva una condizione sdoppiata, che su un piano, quello dei dominati, risulta immobilizzata dall'onirica, metafisica privazione dello spazio come tale, che dell'azione è condizione essenziale; sull'altro, quello dei dominatori, autorizza il progresso della nuova vita, procedendo all'implacabile eliminazione di ogni intralcio, ovvero dei nemici «oggettivi», quelli che sono tali a prescindere da quanto dicono o fanno, ma che di volta in volta in nome della pura circostanza si trovano destinati nella loro fatale immobilità a scontrarsi con il movimento del nuovo e ad alimentarlo giustificandolo con il proprio silenzio. «Supposto che si possa parlare di un pensiero giuridico totalitario. Si può dire che il nemico “oggettivo” ne è l'idea centrale»<sup>19</sup>.

Il movimento resta dunque monopolio del potere, e di fatto si sviluppa essenzialmente come processo di eliminazione, che non ammette altre possibilità oltre a quella dello scontro fatale o della complicità. In un mondo senza spazio, dove ogni mossa deve aprirsi un varco nel pieno immobile che c'è, nessuno chiederà di vagliare le intenzioni dell'eliminando: il potere si presenta come destino, che si può soltanto subire, lo si accetti o meno. Con questo le forme del dominio totalitario dimostrano, secondo Arendt, di andare ben oltre il principio nichilistico del «tutto è permesso» delle tirannie, che si esercita in linea di massima per motivi utilitari e interessi di chi governa: esse «si avventurano in un campo del “tutto è possibile”, che per sua natura non può essere limitato né dai motivi utilitari né dall'interesse egoistico, comunque inteso»<sup>20</sup>.

Nel «tutto è possibile» è compresa anche la possibilità della fine del totalitarismo stesso: esso inevitabilmente «racchiude in sé i germi della propria distruzione», visto che si pone sulla soglia che separa il vecchio del mondo che si decreta finito e un nuovo che si proclama nascente, ma che ancora non c'è. In effetti quando non ci fosse più nulla da eliminare, non ci sarebbe più nulla da inaugurare<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 582.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 603.

<sup>21</sup> *Cfr. ivi*, pp. 655-656.

L'apocalisse postmoderna si cronicizza anch'essa nel rinvio interminabile della fine attraverso la simulazione del nuovo, del nuovo per il nuovo. L'apocalisse di Duque è una versione aggiornata del *post-histoire* di Gehlen, da questi reso nell'immagine del cristallo i cui mobili riflessi di luce derivano dall'assoluta immobilità delle facce. Il rinvio interminabile della fine nell'Unione Sovietica è riuscito a tenere insieme l'immobilità del quotidiano e il fittizio movimento del nuovo mascherato nell'entusiasmo di un carnevale sempre più efferato, fino alla fine quando d'un tratto si poté vedere che tutto si reggeva sul sacrificio seriale e silenzioso delle masse. C'è da chiedersi se da qualche parte a tenere in atto l'iridescenza del cristallo dell'apocalisse postmoderna, non ci siano altre masse in corso di seriale silenziosa eliminazione.

### **3. Il carnevale, festa e violenza**

Se la prima parte dell'epigramma descrive il mondo dell'immobilità, del quotidiano soffocato dall'assenza di spazio, nel quale il sussurro segna la linea di ambivalenza tra voce e silenzio, forieri di vita e di morte indistintamente, la seconda parte rende la condizione del «movimento» del potere, tracciando al suo interno la linea di ambivalenza del carnevale, sulla quale si incontrano e si scambiano gioco e violenza, riso e grido, vita e morte. Il movimento, ovvero le pratiche di dominio totalitario acquisiscono progressivamente con Stalin una sempre più marcata connotazione carnevalesca. Quando questo processo ha raggiunto il suo culmine nella seconda metà degli anni Trenta, Michail Bachtin inaspettatamente comincia a pensare all'opportunità di integrare con sostanziali tratti carnevaleschi il dialogismo polifonico nel quale aveva fin lì riconosciuto il tratto costitutivo del romanzo. Sergej Averinčev quando potrà farlo, con la fine dell'Unione Sovietica, rimprovererà quello che considerava un suo maestro, nel frattempo deceduto, per questa a suo parere improvida apologia della violenta divenuta strumento ufficiale del terrore. Il punto è stato molto discusso e non è di facile soluzione<sup>22</sup>. La diversa valutazione etica e politica si propone infatti a partire da una eguale definizione del carnevalesco, inteso come ambivalenza di comicità e di violenza: e non c'è proprio nessun motivo di pensare che i due filosofi avessero una diversa valutazione etica e politica del totalitarismo staliniano.

Il Carnevale nell'Unione Sovietica non è soltanto una metafora o un generico riferimento culturale, è stata anche un'istituzione significativa con

<sup>22</sup> Su questo mi permetto di rinviare al mio *Il comico tra dialogo e conflitto*, «Tropos», 2 (2009), n. 1, pp. 33-48.

una storia che vale la pena ricordare nel suo complesso, una storia che trova le sue realizzazioni più spettacolari proprio a metà degli anni Trenta, in perfetta coincidenza con la massima diffusione delle Grandi Purghe<sup>23</sup>. L'Unione Sovietica degli albori si trova a dover risolvere tra le molte cose anche la questione delle festività: volendosi ateo e antireligioso il nuovo potere non poteva certamente affidarsi alle forme e ai tempi dell'ortodossia cristiana, sia per le proprie nuove ricorrenze celebrative (per esempio la Rivoluzione d'Ottobre o il Primo maggio), sia per la generale risposta a una domanda di tempo festivo che in Russia era tradizionalmente alta. Rosalinde Sartorti invita a distinguere tre periodi dalla data della Rivoluzione d'Ottobre allo scoppio della Seconda guerra mondiale. Il primo detto della Gioventù Comunista (*komsomol*) nei primi anni Venti, il secondo detto del carnevale politico e industriale legato alla metà degli stessi anni all'esperienza della NEP (1921-'29), il terzo del vero e proprio carnevale staliniano, preparato dal nuovo clima del primo piano quinquennale lanciato nel 1927, che trova il massimo sviluppo e fulgore dal '35 al '39. Il primo periodo punta sul recupero del carnevalesco popolare, propone anche sulle figure politiche all'ordine del giorno qualche esercizio di irriverente scoronamento e tenta di smantellare la festività religiosa organizzando in concorrenza appuntamenti carnevaleschi a Natale o a Pasqua<sup>24</sup>. Il periodo della NEP è caratterizzato in generale da una forte valorizzazione dell'iniziativa economica e propone per l'organizzazione delle festività in generale il «fare da sé» (*samo-dejatel'nost'*). Le punte di satira politica sul fronte interno vengono progressivamente ridotte. Nel '29 non ce ne sarà più traccia: gli unici bersagli di una satira irridente e grottesca saranno i politici stranieri e gli stereotipi del capitalista, del banchiere, dello speculatore, del guerrafondaio... Il terzo periodo avrà come obiettivo unico la celebrazione del sistema, dei suoi risultati, ma soprattutto del suo capo. I cattivi risultati della pianificazione non permisero di metter in piazza granché, ma a partire dal '34 con il miglioramento della condizione economica l'esibizione dell'abbondanza, che è nell'anima della cuccagna carnevalesca, poté affiancare la sfilata delle immagini del capo, le processioni di maschere, delle installazioni luminose, ecc. Memorabile fu il carnevale del '35 e meraviglie si dissero di quello del '39. Grandi quantità

<sup>23</sup> Cfr. R. Sartorti, *Stalinism and Carnival: Organisation and Aesthetics of Political Holidays*, in H. Günther (a cura di), *The Culture of the Stalin Period*, London, Macmillan, 1990, pp. 41-77. Le informazioni e i dati sulla storia carnevale sovietico che utilizzo qui di seguito sono tratti in linea di massima da questo saggio.

<sup>24</sup> Molto presto questa linea di contrapposizione alla festività religiosa verrà abbandonata, vista la risposta molto fredda della popolazione. Si raccomanderà anzi di non urtare il sentimento religioso nell'organizzazione del carnevale stesso con riferimenti polemici o derisori.

di cibo e bevande venivano messe a disposizione nelle piazze, mentre nelle prigioni si uccideva con disinvoltura, nei campi si moriva di tutto, nella vita di tutti i giorni si taceva o si parlava a mezza voce in condizioni che non erano propriamente una cuccagna<sup>25</sup>.

Il carnevale degli anni Trenta trattiene un tratto fantasmagorico per celebrare come esistente un mondo nuovo che non c'era, distrae dalle pratiche quotidiane di eliminazione di massa, alle quali progressivamente rilascia la propria carica di irrisione violenta. Nel momento in cui questa condizione si stabilizza e diventa cronica, che senso può avere la riscoperta e la legittimazione culturale del carnevale da parte di Bachtin? Le risposte fin qui date sono due: la prima è quella di Averincev, alla quale abbiamo accennato, che gli imputa l'errore e la colpa di non aver saputo cogliere le implicazioni etiche e politiche della sua proposta storica e teorica; la seconda è quella per lo più condivisa dai bachtinisti, che punta sul diritto di Bachtin a distinguere tra la libertà dell'irrisione popolare e la possibilità della sua degenerazione nelle pratiche autoritarie, confinando l'opzione bachtiniana tutta nella severa dimensione di coscienza del ricercatore scientifico<sup>26</sup>. C'è una terza possibilità a parer mio da valutare: che Bachtin in quegli anni, consapevole della compiuta carnevalizzazione dello stalinismo e della sua presa totale sul mondo sovietico, abbia inteso indicare un punto sensibile del sistema evocando l'interminabilità del principio di scoronamento irridente e violento, dunque vocato a restare aperto alla propria fine.

#### 4. Forse l'apocalisse è un carnevale

L'apocalisse è la condizione nella quale il vecchio è sicuramente finito e il nuovo non c'è ancora: il terrore è la condizione della permanenza stabile in questa congiuntura, che è in effetti di costante, cronico differimento della fine. Il postmoderno apocalittico descritto da Duque sembra praticare su

<sup>25</sup> «Nel 1934 venne data una schietta priorità agli standard di vita e ai beni di consumo [...]. Ma sebbene il cibo non fosse più razionato, continuava ad esserci penuria dei beni di consumo, e tra questi di vestiti: come poteva mai la realtà quotidiana della metà e degli ultimi anni Trenta essere paragonati al "giardino dell'abbondanza" che si supponeva aprirsi nel mondo del carnevale staliniano? Non si trattava ancora in fondo di un "mondo alla rovescia"?» (R. Sartorti, *Stalinism and Carnival*, cit., p. 70, traduzione mia).

<sup>26</sup> Recenti espressioni di queste posizioni si trovano in I.L. Popova, *Kniga M.M. Bachtina o Fransua Rable i ee značenie dlja teorii literatury* (Il libro di M.M. Bachtin su François Rabelais e il suo significato per la teoria della letteratura), Moskva, Imli Ran, 2009, e in N.A. Pan'kov, *Voprosy biografii i naučnogo tvorčestva M.M. Bachtina* (Questioni della biografia e dell'opera scientifica di M.M. Bachtin), Izdatel'svo Moskovskogo universiteta, Moskva, 2010.

scala globale quel che il totalirismo staliniano realizzava nella dimensione dell'impero: propone guerre e distruzioni di massa che consegnano al mondo globale, percorso da mormorii e sussurri di paura e costernazione, la promessa dell'infinito differimento della fine. Anche qui, come nei totalitarismi, sempre più ci si inoltra nella logica del «tutto è possibile», che coinvolge inevitabilmente, o almeno dovrebbe, anche la fine di chi quella logica pratica e proclama.

*roberto.salizzoni@unito.it*

# Arte, terrore e differenza

## L'opzione poetologica

SIMONE FURLANI

Università di Padova

---

**ABSTRACT:** This paper discusses Félix Duque's notion of postmodern art. The core of Duque's analysis is the opposition between two sensations: terror and horror. Terror exceeds the categories and the interpretative schemes of the subject, but postmodern art translates this destabilizing connotation into horror, bringing it under the control of the subject. The impossibility to express the terroristic events of 9/11 shows the limits of this normalization. The paper finds in Paul Celan's poetry and in his distinction between "poetry" and "art" a support for Duque's thesis. Paul Celan's reflective and self-critical poetry evades the postmodern normalization and preserves art from the risk of overriding the relation between artistic image and reality, narrative language and life.

**KEYWORDS:** Postmodernism, terror, horror, reflection.

Rispetto a *Terrore oltre il postmoderno* (2006), la riflessione che Félix Duque conduce in "Apocalypse now"? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*<sup>1</sup> sviluppa le implicazioni legate al tempo implicite nella sua tesi sulla fine del postmoderno. Si tratta di un supplemento inevitabile, ma anche estremamente utile, soprattutto per comprendere fino in fondo il significato di questa «fine» e le aporie che essa solleva. Il postmoderno non ha riflettuto fino in fondo sulla possibilità della fine del moderno, proclamandola troppo affrettatamente. Non ha verificato se l'abbandono o la relativizzazione delle «metanarrazioni» e il conseguente passaggio all'orizzonte delle «combinazioni» e dei «giochi linguistici» rafforzassero effettivamente le possibilità di analisi e di critica, oppure non conducessero a un ampliamento onnicomprensivo della dimensione del racconto, di una narrazione che risulterebbe scissa dalla realtà che intende raccontare<sup>2</sup>. Anziché incidere sul sistema mo-

<sup>1</sup> Cfr. *supra*, pp. 9-33.

<sup>2</sup> Ovviamente, rispetto alle nozioni di «fine delle metanarrazioni» e di «combinazioni» e «giochi linguistici» oltre il moderno, il riferimento è innanzitutto a Lyotard, alla sua definizione e alla sua analisi del postmoderno, sulle quali dovremo tornare: cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, a cura di C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1991<sup>6</sup>, pp. 6-8 e 20-24.

dero del potere (politico, socio-economico e culturale), il postmoderno si raccoglierebbe all'interno di quel punto lasciato volutamente libero dal sistema per poter funzionare come tale, come sistema, ovvero per alimentare e rinnovare la propria forza di dispositivo di potere a fronte di una sua immagine libertaria e universale. Inevitabilmente, allora, la sua critica «finirebbe» per risultare inefficace o addirittura per fiancheggiare il desiderio indotto, la rappresentazione imposta in funzione del controllo e dello sfruttamento, e reiterata dai media ai fini del mercato<sup>3</sup>.

In questo quadro l'analisi del terrore svolta da Duque mette in luce come il terrore rappresentato dal postmoderno offra soltanto una «soddisfazione negativa della propria esistenza» (Kant) che smarrisce, non «manifesta» e, anzi, «ostruisce» la portata critica del terrore<sup>4</sup>. La rappresentazione postmoderna del terrore lo muta in orrore. È questa distinzione il punto di partenza (e l'esito) della riflessione di Duque. Il sentimento del terrore è «il sentimento angoscioso della compenetrazione del sublime e del sinistro latente nei meccanismi messi in atto per evitare il dolore»<sup>5</sup>. È quel sentimento che incide e mette in discussione gli schemi di riferimento e gli ordini ritenuti apriorici del soggetto. Duque insiste sull'immanenza di tale momento rispetto alla stessa razionalità. Si tratta di un «cortocircuito» dell'intelligenza, che innesta un momento di irrazionalità all'interno della razionalità, ovvero prima del suo costituirsi come ragione<sup>6</sup>.

È un sentimento che la ragione non riesce a rendere funzionale all'autocostituzione del soggetto, facendone luogo di un contraccolpo costitutivo della riflessione filosofica. È quel momento «irrazionalizzabile», piuttosto che semplicemente irrazionale o irrazionalistico, che mette in discussione le pretese universalistiche della ragione<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Si sarebbero così avverati i timori espressi da Lyotard contestualmente alla sua definizione della condizione postmoderna: l'«applicazione a tutti i nostri giochi» non di un criterio di verità, che ne ridurrebbe il pluralismo, ma del criterio dell'«ottimizzazione delle prestazioni» e dell'«efficacia», «non è disgiunta da certi effetti terroristici, velati o espliciti» (cfr. *ivi*, p. 7, ma anche pp. 80-81 e 116 ss.)

<sup>4</sup> Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno. Per una filosofia del terrorismo*, a cura di L. Sessa, Pisa, ETS, 2006, p. 25. La teoria kantiana del sublime rappresenta, sul piano storico-filosofico, lo sfondo dell'analisi di Duque e della sua riformulazione del problema del terrore/orrore. Va subito rilevato che Kant viene letto da Duque non tanto come scopritore del sublime, quanto come il primo addomesticatore della forza spaesante e «sinistra» veicolata dal sublime (cfr. *ivi*, pp. 18-21). Anche la scelta di questa cornice storico-teoretica è funzionale all'analisi critica delle teorie del postmoderno, poiché è sempre Kant a rappresentare il punto di riferimento di fondo di tali teorie; oltre al noto lavoro di Lyotard sul sublime in Kant (*Anima minima: sul bello e il sublime*, trad. it. di A. Sossi, Parma, Pratiche, 1995), cfr. anche J.-F. Lyotard, *L'inumano. Divagazioni sul tempo*, trad. it. di E. Raimondi, F. Ferrari, Milano, Lanfranchi, 2001, pp. 145-170.

<sup>5</sup> Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 25.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>7</sup> Uso qui il concetto di irrazionalizzabile («*Nicht-Rationalisierbarkeit*») nel significato che, tra Otto e Novecento, gli attribuisce Emil Lask ovvero di «a-razionale» per distinguerlo dal meramente irra-

Al contrario, l'orrore postmoderno dà vita a una falsa catarsi, «addomesticando» ogni elemento «spaesante» e «sinistro», riconsegnando al soggetto una «narrazione» rassicurante che gli fornisce tutte le garanzie di cui ha bisogno per riaffermarsi come «soggetto controllore» o «guardiano»<sup>8</sup>. La rappresentazione postmoderna del terrore lo traduce in un orrore declinato a favore del soggetto, della comprensibilità illuministica, dell'utilizzabilità tecnica e del divertimento borghese. Non proprio una rimozione del terrore, visto che il postmoderno si dice consapevole di questo rischio, quanto piuttosto una sublimazione sufficiente a innescare una dinamica di «simulazione e ansia»<sup>9</sup> che si oppone soltanto esteriormente alle logiche del potere ma, al contrario, le affina e le rafforza. Sul piano socio-politico, infatti, la falsa rappresentazione del terrore da parte del postmoderno conduce all'«illusione della tolleranza», alla costruzione di un'alterità soltanto rappresentata, funzionale ai propri schemi di riferimento, un'alterità che, a questo punto, risulta compatibile, «degnata di compassione», e con la quale non si fa fatica a solidarizzare<sup>10</sup>. La narrazione prevale su quanto viene narrato, poiché la «progressiva perdita del referente esterno, del cosiddetto mondo reale», che «costituisce, com'è noto, uno dei tratti capitali dell'atteggiamento postmoderno», conduce alla «preminenza della narrazione sull'avvenimento»<sup>11</sup>. Il messaggio diventa onnicomprensivo, occupa e riduce non soltanto la differenza tra messaggio e contenuto, ma anche la differenza (o le differenze) tra mittente e destinatario, tra sé e altro.

L'analisi dell'arte del terrore (o, meglio, dell'orrore) è ampia e articolata, e mostra l'inefficacia critica delle rappresentazioni del terrore in epoca postmoderna<sup>12</sup>. Fernando Botero, Marina Abramovic, Louise Bourgeois,

zionale e indicarne l'inscindibilità da una ragione che pertanto non può più pretendersi universale: cfr. E. Lask, *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre* [1911], in *Gesammelte Schriften*, Tübingen, Mohr, 1923-'24, vol. II, p. 77.

<sup>8</sup> Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 26. Sulle implicazioni politico-ideologiche di tale soggetto «controllore» e «guardiano», cfr. anche F. Duque, *Geni, dee e guardiani. Arte e politica nella crisi della modernità*, a cura di L. Sessa, Napoli, ESI, 1996, in partic. pp. 137-175.

<sup>9</sup> Cfr. Idem, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 94.

<sup>10</sup> Cfr. *ivi*, pp. 91-94.

<sup>11</sup> Cfr. Idem, «*Apocalypse now*? Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita, *supra*, p. 17. A questo proposito, il riferimento di Duque, prima che a Derrida (cfr. *supra*, pp. 26 ss.), è a un altro classico del pensiero postmoderno e della pervasività nullificante del testo e della rappresentazione, ovvero a Guy Debord: cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., pp. 51 ss. Sulla progressiva perdita del mondo reale come referente esterno da parte dell'arte postmoderna, cfr. Idem, *La fresca rovina della terra. Dell'arte e i suoi rifiuti*, a cura di L. Sessa, Napoli, Bibliopolis, 2007.

<sup>12</sup> Gli esiti dell'arte postmoderna del terrore sono giudicati con asprezza da Duque, che, tra l'altro, parla di trasformazione del terrificante in «disgusto» (cfr. Idem, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 25), di «mimetizzazione della violenza quotidiana» (*ivi*, p. 42), di «diversione della violenza» (*ivi*, p. 49), di «morbosità circense» nel quadro di un «neoromanticismo patetico» (*ivi*, p. 65), di «catastrofi utilizzate dall'industria pubblicitaria» che hanno condotto a «saturazione e stanchezza» (*ivi*, p. 68).

Hermann Nitsch, Chris Burden sono soltanto alcuni degli artisti a cui si rivolge Duque a sostegno della sua tesi. Una tesi che individua negli atti terroristici dell'11 settembre e di Madrid la fine dell'esperienza postmoderna e della sua traduzione, più o meno conscia, del terrore in orrore: «Dopo l'undici settembre [...] l'orrore non può più ostruire la sinistra *omnipresenza* del terrore»<sup>13</sup>. Infatti, l'arte postmoderna non è riuscita a fornire una rappresentazione all'altezza di quanto accaduto, terrificante a tal punto da non ammettere alcuna «lettura artistica». Anche alcuni eventuali aggiornamenti degli esempi di arte postmoderna del terrore – che potrebbero riferirsi agli stessi artisti a cui guarda Duque: pensiamo per esempio al ciclo di Botero su Abu Ghraib – sarebbero una buona conferma delle sue analisi e dei suoi giudizi.

È fondamentale comprendere che la proposta a cui approda la diagnosi di Duque non rimuove, a sua volta, l'esperienza e il fallimento dell'arte dell'orrore. Si tratta, al contrario, di ripensare le ambiguità e le contraddizioni del moderno dalle quali si è mossa l'arte postmoderna, senza cedere al «nichilismo ludico» in cui essa è sfociata: un'attenzione che, tra l'altro, svincola la tesi di Duque da ogni sfumatura «filoterroristica»<sup>14</sup>. Si tratta di riformulare le aporie del tardo-moderno tenendo presente che «l'arte, l'arte del *terrore*, avrebbe dovuto avere un calore *catartico*, vaccinandoci contro l'assuefazione alla violenza quotidiana, mediante immagini “esemplari”, immagini nelle quali la violenza risultasse *seduttivamente trasmutata* nella proposta di creazione di valori solidali, passando per la sofferenza della vittima innocente»<sup>15</sup>. Ancora: si tratta per l'arte di smarcarsi da un tempo apocalittico annunciato e messo in opera dall'arte postmoderna in modo retorico e superficiale, senza comprendere le aporie della «fine» e, in ultima analisi, del tempo o della storia. L'arte deve riaprire e rivolgere l'«astuzia»<sup>16</sup> del postmoderno alla realtà, non giocarla all'interno di uno spazio puramente autoreferenziale. È opportuno ricondursi a quel limite del reale in cui l'arte può di nuovo essere «condizione di possibilità di ogni scrittura» (Derrida) e di ogni rappresentazione<sup>17</sup>. Secondo Duque l'arte postmoderna dovrebbe insomma an-

<sup>13</sup> Ivi, p. 79, ma anche pp. 89 ss.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 82 e 90. Proclamando la fine dell'arte postmoderna senza rimuoverne le ragioni di fondo, mi pare che Duque incroci la prospettiva di un altro interprete del postmoderno, ovvero W. Welsch, che delimita un'«epoca moderna» che si sarebbe chiusa senza aprirne un'altra opposta o al di fuori del moderno. Sarebbe pertanto legittimo parlare di «nach-neuzeitlich» (ovvero successivo all'epoca moderna), ma non di «nach-modern» (postmoderno), riconoscendo all'epoca contemporanea un carattere «radikal-modern» (radical-moderno): cfr. W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim, VCH, 1987, in partic. pp. 65 ss.

<sup>15</sup> Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 69.

<sup>16</sup> Cfr. Idem, «Apocalypse now»? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, supra, p. 27.

<sup>17</sup> Cfr. *ibidem*.

dare oltre se stessa o, meglio, ricominciare dalle contraddizioni da cui è nata, intraprendere un «umile *descensus ad inferos*»<sup>18</sup>, e sono inferi concreti, morti reali, le vittime delle Torri e di Madrid, del Vietnam e dell'Iraq.

Il quadro teoretico complessivo e i limiti posti da Duque sembrano convincenti e, soprattutto, sembrano confermati dal caso più esemplare – quello di Paul Celan – di un'arte del terrore che attraversa e dialoga con le avanguardie artistiche e le esperienze postmoderne, che fa proprie le loro istanze, senza cedere a quell'addomesticamento del terrore e della differenza di cui parla Duque. D'altra parte, la lirica di Celan rappresenta la forma artistica che fa recedere Adorno dall'idea dell'impossibilità (e dal divieto) di dare una lettura artistica del terrore della Shoah<sup>19</sup>.

Come è noto, infatti, la lirica di Celan è certamente un *descensus ad inferos*: spesso, in poesie divenute molto note come *Ich hörte sagen e Stimmen*<sup>20</sup>, Celan rappresenta se stesso come colui che s'immerge o intraprende un viaggio per raggiungere i morti sepolti, recuperare le loro voci e dare testimonianza del terrore. Tuttavia essa è anche una ricerca delle ragioni di «was geschah» (quanto è successo) e delle condizioni di possibilità di un linguaggio e di un'arte che possano narrare il terrore. Celan riesce a descrivere il terrore al di là di ogni sua estetizzazione applicando con estremo rigore una struttura semantica allo stesso tempo riflessiva e narrativa, autoreferenziale e mimetica. La sua lirica trova quel limite, quel punto di crisi immanente, ma irriducibile al linguaggio, che tuttavia, proprio per questo, consente al linguaggio di riflettere su di sé e sulle sue possibilità di significare. Potremmo dire che la lirica celaniana ruota attorno a una differenza, a una *Zäsur*, afferma Celan, che da un lato le è costitutiva mentre dall'altro la àncora alla realtà, alla storia, al referente reale che il postmoderno tende a rimuovere. È una differenza che riguarda inscindibilmente il linguaggio, ma che non fa parte del linguaggio: proprio per questo, allora, consente al linguaggio sia di riflettere su di sé che di mantenere fermo il rapporto con l'altro da sé, ovvero la realtà. Sono questi due elementi che definiscono il carattere poetologico (estremamente realistico) indicato dalle nozioni «riflessive» con cui Celan descrive la sua poesia, a partire dalla nozione di *Gegenwort* (controparola)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Ivi, p. 33.

<sup>19</sup> Cfr. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno, R. Tiedemann, trad. it. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1977, in partic. pp. 537-538. Non abbiamo qui lo spazio per citare direttamente le poesie di Celan, che richiedono analisi ampie e molto articolate, così come non abbiamo modo di soffermarci analiticamente sulla teoria estetica di Celan. Ci permettiamo allora di rinviare a S. Furlani, *Significato e linguaggio nell'estetica di Paul Celan*, Padova, Cleup, 2009.

<sup>20</sup> Cfr. P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori 20015, pp. 136-137 e 248-253.

<sup>21</sup> Ma anche «Gegenlicht», oppure le nozioni composte facendo riferimento a una «svolta» (*Wende*) che interviene all'interno delle sue composizioni e che dà loro significato, come «Atemwende» e «Sonnenwende»: cfr. S. Furlani, *Significato e linguaggio nell'estetica di Paul Celan*, cit., pp. 335-352.

Questa natura poetologica spesso si istituisce come esplicita autorappresentazione, come *mise en abyme*<sup>22</sup>. Come nella già citata *Stimmen*, Celan non solo rappresenta il terrore, ma anche se stesso davanti al terrore. Tuttavia, questa esplicita autorappresentazione è soltanto il punto più estremo, la tensione massima di un linguaggio che non trascura il suo essere immagine, rappresentazione, e pertanto irriducibilmente legato *per differenza* alla realtà, a quanto è rappresentato. Inevitabilmente la poesia, l'arte, la rappresentazione, rivolgendosi alla realtà, incidono sulla realtà stessa, ne pregiudicano il significato<sup>23</sup>. Inevitabilmente, per guardare alla realtà, l'arte deve attraversare la differenza che la distingue dalla realtà stessa. Ed è proprio questa differenza che la poesia di Celan ricostruisce e restituisce al suo interno, anche laddove essa sembra strutturarsi in modo assolutamente simbolico. È una *Zäsur* che inevitabilmente separa, ma che, altrettanto inevitabilmente, costringe l'arte a non prescindere dalla realtà.

Il concetto, forse il più chiaro, che l'estetica di Celan offre per definire questa che potremmo chiamare arte della differenza o realismo riflessivo è quello di *Sprachgitter*. La poesia intende riaffermarsi come *Sprache*, come narrazione e come linguaggio, come *Gitter* (grata), «griglia» o «rete» che tiene assieme, offre punti di riferimento e mette in comunicazione soggetti differenti rispetto a un referente condiviso. Tuttavia, innestandosi sulla sua differenza dalla realtà, sulla sua costitutiva natura di immagine, essa inevitabilmente intacca, si sovrappone, traduce e tradisce il significato che intende comunicare. In quanto «grata», inevitabilmente il linguaggio separa, si frappono, distanzia. Tutte le poesie di Celan, anche a fronte di un fortissimo impatto visivo, non definiscono mai un'immagine. Esse comprendono sempre al proprio interno un posto vuoto, un punto di fuga, un elemento inespresso e inesprimibile, per il quale rimandano oltre se stesse<sup>24</sup>.

Allora, la poesia, l'arte, innanzitutto non deve smarrire o ridurre questo scarto immanente a se stessa: deve riconoscerlo ed esercitarlo. In secondo

<sup>22</sup> Questo è implicito in moltissime poesie di Celan che si rivolgono a un «tu» identificabile in ultima istanza con se stesso, con lo stesso poeta e la sua attività di scrittura. Sulla figura della *mise en abyme*, rintracciabile all'interno di un'intera tradizione dell'arte figurativa, ma anche della letteratura, cfr. non solo il «classico» L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, a cura di B. Concolino Mancini, Parma, Pratiche, 1994, ma anche l'analisi dei presupposti e delle ricadute teorici condotta in L. Dällenbach, C.L. Hart Nibbrig (a cura di), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1984.

<sup>23</sup> In *Stimmen*, citata in precedenza, Celan caratterizza l'inizio della scrittura con termini molto significativi (*geritzt*, scalfito; *gemählt*, falcato), che indicano una cesura irrecuperabile («will nicht vernarben», non farà cicatrice); cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 248-253.

<sup>24</sup> La poesia, afferma Celan, si dispone «a margine di se stessa»: cfr. P. Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 199. Sarebbe interessante e proficuo far interagire la consapevolezza celaniana dell'irriducibilità dell'arte a immagine con il recente dibattito relativo all'iconic turn, sui cui presupposti rimandiamo ad A. Bertinetto, *La forza*

luogo, al massimo può (e deve) tendere questo margine per riflettere su se stessa, farne la «condizione di possibilità di ogni scrittura» di cui parla Duque richiamando Derrida, senza tuttavia sollevarlo, in modo postmoderno, a puro spazio di autoreferenzialità. Soltanto concentrandosi sull'irriducibilità della vita a poesia, della realtà a parola e – nel punto di massima tensione poetologica – del significato a linguaggio, l'arte si afferma come *Dichtung* (poesia) e non come *Kunst* (arte). È questa la distinzione fondamentale dell'estetica di Celan, che risulta decisiva, per Celan stesso, per distinguersi da un postmoderno che estetizza e addomestica il terrore. Mentre la vera poesia, la *Dichtung*, racconta il terrore sospendendo e ridiscutendo i propri presupposti semantici, le proprie facoltà di significare o – con i termini di Duque – i propri schemi di riferimento, l'arte come *Kunst* rimane esteriore al momento negativo, si risolve in pura tecnica, in artificio e – ancora con Duque – in «costruzione *artificiale* dell'altro»<sup>25</sup>.

Celan utilizza altre nozioni – molto aspre, ma anche molto indicative – per indicare un'arte che si riduce a se stessa, a nichilistico esibizionismo di se stessa in quanto arte. Innanzitutto la nozione di *Kunstabrei* (poltiglia d'arte)<sup>26</sup>, che definisce e riassume perfettamente sia il «guazzabuglio del postmoderno»<sup>27</sup> districato e decostruito da Duque, che la sublimazione del terrore in semplice, accomodante disgusto. In secondo luogo, Celan parla di un'arte che è *Mein-Gedicht* (poesia menzognera)<sup>28</sup>. In quest'ultimo concetto risuona, come mi pare ovvio, un significato che lo riferisce anche alla propria lirica, alla «mia» poesia, ed esprime la consapevolezza celaniana dell'impossibilità di liberarsi fino in fondo dell'apparato tecnico cui si riduce l'arte in quanto *Kunst*. Celan comprende l'impossibilità dell'arte di sottrarsi completamente a se stessa per essere definitivamente «poesia» (*Dichtung*), poiché, altrimenti, semplicemente non ci sarebbe né arte, né la realtà che essa intende manifestare. Senza narrazione, senza linguaggio (le sue regole, le sue strutture, le sue rigidità) nessuna realtà, nessun significato. Tuttavia, con il linguaggio, la realtà in sé, il significato concreto, viene inevitabilmente intaccato, allontanato, tradotto, frammisto a finzione. Nei termini di un'estetica e di un pensiero dell'immagine, potremmo dire che l'ideale dell'immagine (dell'arte) è di superare se stessa, di togliersi in quanto immagine per manifestare fino in fondo ciò di cui è immagine. Tuttavia, se essa riuscisse

*dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte*, Milano, Mimesis, 2010 e O. Breidbach, F. Vercellone, *Pensare per immagini. Tra scienza e arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

<sup>25</sup> Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 90.

<sup>26</sup> Cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 664-665.

<sup>27</sup> Cfr. F. Duque, *Terrore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 65.

<sup>28</sup> Cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 550-551.

davvero a portare a compimento questa ideale autosottrazione, verrebbe meno il suo essere immagine, la necessità stessa dell'immagine, smarrendo non soltanto la realtà, ma anche l'arte, all'interno di un'indifferenziata unità pre-fenomenica, pre-linguistica.

La poesia di Celan coglie, attraversa e restituisce al suo interno questa insuperabile aporia di fondo, ma ne coglie anche le opportunità. Il ritorno alla vita, dopo che l'arte ha sondato le sue condizioni di possibilità e compreso i suoi limiti, non può fornire schemi di orientamento definiti, oggettivi. Esclude anche la possibilità di strutturare in termini d'identità un soggetto al di là della sua continua ricerca di nuove forme di comprensione della realtà e di condivisione intersoggettiva. «Liminare», «erratico» e «il meridiano» sono altri concetti con i quali l'estetica di Celan definisce l'arte come poesia. L'utilizzo dell'immagine del meridiano vuole indicare in Celan esattamente la pura virtualità, l'impossibilità di una definizione esaustiva dei propri punti di riferimento, ma, ad un tempo, anche il massimo grado di concretezza e oggettività, un riferimento terreno assoluto e riconoscibile da tutti in piena libertà al di là di ogni mediazione e a partire dalla propria individualità<sup>29</sup>. Infatti, il testo di Celan, la rete linguistica che assume in se stessa la propria incompiutezza, la propria precarietà, evita di preformare un «altro» che Duque avrebbe definito «utilizzabile», ovvero funzionale – in modo più o meno latente – al rafforzamento della propria identità<sup>30</sup>. È la stessa identità, il Sé, il soggetto (a partire dal soggetto poetico stesso) che non si autocostruisce attraverso un linguaggio che rimane incompleto e attraversato al suo interno da una differenza ineliminabile. È proprio per questo che il testo non permea la totalità dell'esperienza e, pertanto, in esso non «si disperdono le differenze»: proprio nel momento in cui afferma di volerle preservare, l'arte postmoderna cade in quel «sistema feticista della differenza» che conduce inevitabilmente a «una cultura artistica del falso altruismo», afferma Duque richiamando termini di Baudrillard<sup>31</sup>. Il meridiano di Celan (la sua lirica, la sua «rete» di linguaggio) rimanda al di là di sé, è esso stesso limite o differenza, e pertanto consente a ogni differenza individuale o particolare di non essere oggettivata *in quanto differenza*.

Attenta a riflettere sulle proprie condizioni di possibilità, la scrittura di Celan non cade insomma nell'incongruità del postmoderno di intendersi come «messaggio il cui contenuto annuncia la negazione definitiva del

<sup>29</sup> Su questo, mi permetto ancora di rimandare a S. Furlani, *Significato e linguaggio nell'estetica di Paul Celan*, cit., in partic. pp. 313-352.

<sup>30</sup> Cfr. F. Duque, *Tenore oltre il postmoderno*, trad. it. cit., p. 94.

<sup>31</sup> Cfr. ivi, p. 91 e Idem, "Apocalypse now"? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, supra, p. 13.

tempo», rinnegando così «la propria condizione di messaggio»<sup>32</sup>. Oltre che come *Gegenwort*, la poesia di Celan intende affermarsi anche come *Gegen-takt* (controtempo),<sup>33</sup> nozione che rimanda al ritmo della sua lirica «giocando» ancora una volta con un significato poetologico e allo stesso tempo concreto, legato a una possibile scansione del tempo alternativa a quello tecnico-produttivo. La sfumatura apocalittica di alcune composizioni celaniane non si pongono al di fuori del tempo. Non affermano una fine senza accorgersi – in modo postmoderno – di essersi poste al di fuori del tempo, di ciò che sarebbe finito, o senza accorgersi, restandovi all'interno, che questo stesso annuncio protrae e continua ciò che annuncia come finito. La lirica di Celan è apocalittica (e non postmoderna) in quanto mette in luce che ciò di cui si annuncia la fine (il tempo) non è mai cominciato, non si è mai instaurato, compiuto, strutturato. Anche la storia, insomma, richiede una continua, erratica, inesauribile, inoggettivabile ricostruzione.

*simfur@libero.it*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> Cfr. P. Celan, *Poesie*, trad. it. cit., pp. 308-309.



# Civiltà e spazzatura

## Il nesso ambiguo terrore-rifiuti

GIANLUCA CUOZZO  
Università di Torino

**ABSTRACT:** Media society, which presents itself as an «accomplished utopia», is now more than ever subject to the blackmail of waste and garbage – of areas of obscurity, that extend progressively from the periphery to the center of the city. Beneath the hypnotic and consolatory chant of the present media Shahrazad (commercials, advertising, television, cinema, etc.) that fuels the spectacle of our fairy-tale salvation, lies a dark world. A world composed of our failures in the responsibility we bear toward any alterity that inhabits our environment. In this reversed image of society (the garbage city) lay the faults of us consumers, irresponsible participants to the great fiction of the economy of abundance and waste. The obscene aspect of the production of commodities haunts us like a mystifying *revenant*, a possible source of daily nightmares such as those portrayed by writers like P.K. Dick, P. Auster, and D. DeLillo.

**KEYWORDS:** Utopia, waste, garbage, salvation, P.K. Dick, P. Auster, D. DeLillo.

René Girard, intervistato nel 2007 da Robert Doran, sostiene che il mondo odierno, di fronte a sé, vede delinearsi tre forme di apocalisse, tutte dovute alle nuove possibilità concesse alla libertà umana (e l'apocalisse, a suo modo di vedere, non si deve tanto all'ira o alla violenza divina, bensì a quel principio anarchico che si fonda sulla sola libertà dell'uomo, libertà resa possibile nel Cristianesimo grazie all'affrancamento del singolo attraverso la «distruzione dei poteri secolari»). Queste varianti dell'apocalisse, che nel loro insieme costituiscono il maestoso «spettacolo tragico» dei nostri giorni, consistono nella distruzione atomica, nella catastrofe ecologica e nelle enormi potenze scatenate dalla manipolazione genetica della nostra specie<sup>1</sup>.

Qui mi voglio concentrare solo sul tema dell'emergenza ambientale, soffermandomi sul nesso concettuale tra *terrore* e *rifiuti*. Potrei anche parlare di «terrore del rifiuto», che spesso prende la forma di un «rifiuto del terrore». Terrore e rifiuto, a ben vedere, non sono concetti diversi, bensì l'esplicazio-

<sup>1</sup> Cfr. R. Girard, *Prima dell'apocalisse*, trad. it. di B. Amali, Massa, Transeuropa, 2010, p. 17.

ne analitica del termine complementare sullo sfondo di una taciuta identità semantica: rifiutare di veder qualcosa, sebbene esso sia prossimo e familiare (*das Heimliche*), come ha insegnato S. Freud, significa dar luogo nei nostri incubi ai «mostri della notte», lemuri capaci di tormentare anche le nostre visioni diurne, producendo immaginari terrificanti in cui è di casa – come nel racconto di E.T.A. Hoffmann analizzato da Freud – il crudele orco in-sabbia, che acceca il bambino nel dormiveglia strappandogli via gli occhi. Ciò che si rifiuta, che non si vorrebbe mai vedere, infatti, ritorna minaccioso, affacciandosi dalle cesure della coscienza e dell'ordine razionale in quanto deformato, assumendo un aspetto ostile e perturbante (*unheimlich*) capace di farci perdere ogni certezza prestabilita<sup>2</sup>.

D'altra parte, aver terrore dei nostri rifiuti, spesso assume il senso dell'aver paura di confessare a noi stessi i nostri peccati: il sudiciume ci trascina di fronte all'indicibile, a quelle inconfessabili colpe di consumatori che abbiamo rimosso, obliato e sepolto in qualche luogo remoto e inaccessibile da cui nulla di ciò che è stato sottratto alla vista avrebbe dovuto far ritorno, alla stregua di un terrificante *revenant*. Nascondere il lato scabroso della produzione di merci significa non fare i conti con la nostra responsabilità di abitanti di un mondo di cui non siamo padroni, vuol dire rifiutare di vedersi quali esseri responsabili che vivono in un contesto di interdipendenze in cui ogni gesto si ripercuote sul tutto. Lo sguardo attonito di esseri umani affamati; carestie senza precedenti; la mitezza, quasi la rassegnazione inspiegabile di animali in via d'estinzione che si lasciano sopraffare dal petrolio grezzo, che si avvolge ai loro corpi impotenti soffocandoli; la carenza di risorse idriche; migrazioni di massa verso i cosiddetti Paesi ricchi che fanno di esodo, anche se si tramutano nella condizione permanente dell'erranza senza terra promessa – tutto questo, dunque, fa parte della nostra quotidiana omissione di colpevolezza in favore di un'assimilazione acritica al «colossale sistema simbolico»<sup>3</sup>, predisposto dalla realtà mediatica del presente: deposizione di responsabilità in favore dell'obbedienza ossequiosa allo sguardo muto degli «oggetti allucinanti» esposti, come una strabiliante «amalgama di segni» in cui riconoscersi, nei grandi magazzini – oggetti-merce capaci di evocare il paese di Bengodi dell'abbondanza e di stregarci con la falsa promessa di una «salvazione fiabesca»: una nuova Canaan «dove, invece del latte e miele, scorrono le onde del neon sul ketchup e sulla plastica»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. S. Freud, *Il perturbante* [1919], trad. it. di S. Daniele, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 267-307.

<sup>3</sup> S. Žižek, *In difesa delle cause perse. Materiali per la rivoluzione globale*, trad. it. di C. Arruzza, Milano, Ponte alle Grazie, 2009, p. 11.

<sup>4</sup> J. Baudrillard, *La società dei consumi*, trad. it. di G. Gozzi, P. Stefani, Bologna, il Mulino, 2006, p. 4.

Siamo consumatori ottusi, che fingono ogni giorno che il consumo ordinario di merci – nella vigente *economia dello spreco* – sia senza conseguenza alcuna. D'altro canto, ed è questo lo snodo su cui intendo soffermarmi, è assolutamente certo che «supermercato e discarica sono l'uno il riflesso dell'altra, si specchiano e si rivelano a vicenda come una stessa materia, un'unica logica»<sup>5</sup>.

Agire sulle conseguenze notturne dell'odierna produzione di beni – gli scarti, il pattume della società – non significa soltanto pensare a uno smaltimento dei rifiuti più efficiente; vuol dire piuttosto incidere in profondità sul nostro stesso modello produttivo, modificando *packaging*, distribuzione e tipologia di merci, nonché aspettative del desiderio e qualità del godimento legato ai simboli del consumo – insomma, l'intera filiera di produzione che culmina nel mondo scintillante del *drugstore* e nell'ipermercato: quei luoghi sacri e mistici del capitalismo, così li descrive D. DeLillo, che sembrano legittimare l'idea del capitalismo quale ultima e definitiva utopia: l'«utopia realizzata», come dice J. Baudrillard<sup>6</sup>; il paradiso incarnato nel mondo dei consumi, «dato quasi sovranaturale»<sup>7</sup> che afferma se stesso *barattando l'idealtà utopica al prezzo della sua realizzazione storica*.

Ma per giungere al *verso*, il lato nascosto e minaccioso della nostra società, prima è bene descrivere *chi* provi terrore per che cosa, chi rifiuti l'elemento di terrore che si affaccia nelle nostre vite – dove si situi insomma il confine tra mondo ordinato e patologico «orco del caos» dei rifiuti. La catastrofe ecologica, in altre parole, è uno di quei fenomeni che s'inscrivono sulla soglia (*limes*) fra *caos* e ordine predisposto dalla *ratio*, estremi che, come osserva Z. Bauman, sono all'origine della nostra civiltà<sup>8</sup>.

La cultura dell'immagine e del simulacro (F. Jameson)<sup>9</sup>, la spettacolarizzazione del sociale (G. Debord), dove il simulacro è da intendersi come copia identica «di un originale che non è mai esistito»<sup>10</sup>, corrisponde alla «derealizzazione dell'intero mondo circostante della vita quotidiana»<sup>11</sup>. Si tratta di ciò che Félix Duque definisce «la degradazione di quel che ingenuamente chiamiamo ancora “mondo” a mero materiale (sostituibile con materiali

<sup>5</sup> B. Sebaste, «Spazzatour»: *reportage dall'olocausto bianco dei rifiuti*, «Archivio blog», 11 luglio 2010 (<http://bepesebaste.blogspot.com/2010/07/spazzatour-reportage-dalloolocausto.html>).

<sup>6</sup> Cfr. J. Baudrillard, *America*, trad. it. di L. Guarino, Milano, SE, 1986, pp. 85–115.

<sup>7</sup> D. DeLillo, *Rumore bianco*, trad. it. di M. Biondi, Torino, Einaudi, 1999, p. 47.

<sup>8</sup> Cfr. Z. Bauman, *Vite di scarto*, trad. it. di M. Astrologo, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 37.

<sup>9</sup> Cfr. F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi Editore, 2007, p. 50.

<sup>10</sup> G. Debord, *La società dello spettacolo*, trad. it. di P. Salvadori, F. Vasarri, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008, p. 35.

<sup>11</sup> Ivi, p. 50.

sintetici, più affidabili e malleabili) per la produzione e diffusione di notizie e immagini, all'interno di narrazioni ben congegnate»<sup>12</sup>. L'alta finanza, la politica, il mondo sociale, in quanto *iperrealtà*, perdono consistenza, si fanno realtà ambigue e inafferrabili, assomigliando sempre più a un flusso di immagini filmiche senza spessore. Il potere, tuttavia, in questa realtà sociale fluida e senza peso, è come se si sospendesse (nella sua vigenza visibile) per penetrare ancora più profondamente in una vita dell'uomo anch'essa trasformata in vuoto *simulacro*: il suo veicolo non è il richiamo autoritario, la capillare censura o la dura sanzione, ma, in maniera ben più subdola, lo spot pubblicitario e la produzione incontrollata di narrazioni che dissimulano i veri giochi di forza e i reali scontri. Se l'affermazione nietzscheana «il mondo vero è divenuto favola» ha una qualche verità, la possiede dunque solo in quest'accezione, per nulla affrancante dal peso del «tu devi»: il *nomos*, forza politica inapparisciente ma oltremodo efficace, oggi somma in sé tecnocrazia, videocrazia e trattamento anestetizzante degli accadimenti, fino alla loro completa estenuazione; esso, approfittando del paradigma della leggerezza e della favola, giunge alla completa strumentalizzazione dell'uomo. La sua nuda vita, trasformandosi in simulacro, viene catturata in questa sfolgorante «euforia allucinatoria» in cui il potere economico e il controllo della tecnica dissimulano se stessi come in una fiaba a eterno lieto fine.

«I riflessi deformanti e frammentanti di un'enorme superficie di vetro su un'altra possono essere assunti come paradigmatici del ruolo centrale del processo di riproduzione della cultura postmodernista» e tardo capitalista, scrive F. Jameson<sup>13</sup>. La «logica del simulacro» è questa operazione di autosospensione *nel visibile* del potere politico ed economico: come in un innocuo gioco di specchi, esso – navigando nell'etere, fluttuando tra i cavi a fibra ottica e la fantasmagoria delle immagini pubblicitarie – si estende sulla nuda vita dell'uomo ridotta a mera comparsa in un *reality show*<sup>14</sup>, esistenza spettrale che deve seguire un ben determinato canovaccio per risultare inoffensiva, senza conseguenze, blindata nell'inefficacia di una rappresentazione piana, acritica e senza alcun contenuto. La vita di Truman Burbank, interpretato magistralmente da Jim Carrey in *The Truman Show* (1998), corrisponde esattamente a questa falsificazione idolatrica e patinata dell'odierna schiavitù all'immagine e alla cultura mediatica, in cui finzione e realtà si scambiano di ruolo sino a non essere più distinguibili l'una dall'altra.

<sup>12</sup> F. Duque, «Apocalypse now»? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, supra, p. 17.

<sup>13</sup> F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. cit., p. 53.

<sup>14</sup> Adotto, applicandolo alla società spettacolare, il paradigma esposto da G. Agamben in *Stato d'eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 9-43.

Più di cinquant'anni fa, tutto questo era già stato previsto dalla fantasia allucinata e vaticinante di P.K. Dick, i cui *Simulacri* (1964) sono una portentosa allegoria del presente: un capo indiscusso del mondo, l'ammaliante Nicole – First Lady e moglie di «der Alte» –, appare sugli schermi del pianeta come una popolare ed amatissima star televisiva. Nicole, incredibilmente, è sempre giovane e bella, come se il tempo per lei non passasse: padri, figli e nipoti sono stregati dall'incontenibile *charme* di una stessa donna, autorevole e seducente, ma nessuno si rende conto che, se si trattasse di un *individuum* reale, Nicole oramai dovrebbe superare i 150 anni di età.

Il potere qui si è trasformato in pura immagine, vuota icona capace di sopravvivere al prototipo; e quando ciò avviene, non è più possibile appellarsi a una realtà dura per sconfessarlo. Forse, come afferma DeLillo dopo l'11 settembre, occorrerebbe una «contronarrazione»<sup>15</sup>: una narrazione scioccante capace di interrompere la recita salmodiante, ipnotica e consolatoria, dell'odierna Shahrazad, la quale, con la sua affabulazione mistificatoria, dissimula quel «mondo di cenere, quasi notturno»<sup>16</sup>, che si cela sotto il grande spettacolo del sociale. Costei, indossate oramai le spoglie di Nicole, è il prototipo della versione mediatica del potere, potere che sopravvive a se stesso reinventandosi costantemente all'insegna di una *metamorfosi dell'identico*: recitazione ipnotica di un mantra che nessun evento reale può intaccare. Dietro l'arte della digressione di Shahrazad si nasconde in realtà il cattivo infinito sperimentato dai personaggi di Kafka, rispetto a cui ogni gesto del potere, nella sua lentezza e mancanza di *telos*, appare attraversare – come nel racconto *Il messaggero dell'imperatore* – intere ere geologiche: egli mai potrà aprirsi un varco fra la folla, né attraversare i cortili del palazzo imperiale per consegnare il messaggio; si tratta di una «cosa che non potrà avvenire mai e poi mai»<sup>17</sup>.

Questo mondo che si pretende autotrasparente e spettacolare, a dire il vero, in quanto finzione totalizzante, si regge su una realtà dissimulata: quella che definirei la *produzione incontrollata di opacità*. Si tratta di un mondo in cui l'obsolescenza delle merci è calcolata, «lo stock è la ridondanza della mancanza», e dove quindi l'apparente opulenza della nostra società «si fonda sullo spreco»<sup>18</sup>: ai suoi piedi permangono residui, spazzatura e rifiuti che non sono altro che il costante effetto di ricaduta di un mondo che si crede cristallino come la sfera di vetro di un mago. Una sfera lucente, cristallizzazione

<sup>15</sup> D. DeLillo, *Tra le rovine del futuro. Riflessioni sul terrore e il lutto all'ombra di settembre*, in D. Daniele (a cura di), *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, trad. it. di M.A. Saracino, Torino, Einaudi, 2003, p. 5.

<sup>16</sup> Ivi, p. 11.

<sup>17</sup> F. Kafka, *I racconti*, trad. it. di G. Schiavoni, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 230.

<sup>18</sup> J. Baudrillard, *La società dei consumi*, trad. it. cit., pp. 33-34.

del desiderio umano di libertà e felicità, che, come quella di cui narra G. Orwell, s'infrange non appena essa si scontri con la dura realtà della politica dello stato di Oceania: il pesante fermacarte di vetro, racchiudente al suo interno un frammento di corallo – un piccolo mondo in miniatura, in cui poteva essere ancora coltivato il desiderio al riparo dallo sguardo capillare del Grande Fratello – s'infrange al suolo nel momento in cui Winston, il protagonista di *1984*, scopre che O'Brien non è il bonario e sagace alleato con cui incontrasi «là dove non c'è tenebra», bensì un occasionale torturatore del Socing nonché il capo della temibile Psicopolizia.

Questo oggetto, descritto come qualcosa di mai visto e tale da conferire l'impressione «di appartenere a un'epoca totalmente diversa da quella attuale», corrisponde al nostro mondo della finzione sociale, mondo che si crede autotrasparente e senza contraddizioni. La dura realtà contro cui si scontra è lo *stato di eccezione monnezza*, il terrore di ciò che – in quanto rifiutato, giudicato come non ammissibile dal mondo spettacolarizzato – non avrebbe mai dovuto far capolino nel dibattito politico, nelle riflessioni sul PIL, sul progresso economico e sulla sua alquanto improbabile sostenibilità ambientale.

La nostra società si crede in effetti una «società trasparente»<sup>19</sup>, una sorta di Castalia *mediatica*, per citare il celebre romanzo di H. Hesse, *Il gioco delle perle di vetro* (1943). Essa si ritrae come un mondo conchiuso in sé, perfettamente autonomo e protetto dall'esterno; un paese dell'oro fissato nel cristallo di celluloidi delle pellicole filmiche, protetto – nella sua irrealtà consolatoria – dalla fantasia allucinatória di spot, pubblicità e affabulazioni appiananti ogni asperità si frapponga tra narrazione e realtà, comprese povertà, ingiustizia sociale e mancanza di accesso universale a quella fantasmagoria del benessere in cui il potere, con narcisistica malafede, tende a riflettersi nei suoi raffinati e spettacolari meccanismi di produzione di consenso. Di fronte a questa Castalia dell'«autopubblicitario» si erge, muto e terribile, il paese delle ultime cose di cui narra un romanzo di P. Auster: luogo delle scorie e dei reietti, «città di distruzione», «castello senza ritorno», repository periferico di tutto ciò che risulta scartato dal mondo opulento e fantasmagorico delle merci, in esso «la morte e la fame sembrano le sole forme d'arte» concesse all'ultimo uomo<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Faccio riferimento al libro di G. Vattimo, *La società trasparente* (1989), in cui la società odierna viene descritta come quella «della comunicazione generalizzata, la società dei mass media»; in essa – contro le tette previsioni politiche di Orwell, condivise in vario modo da M. Horkheimer e T.W. Adorno – ciò che è avvenuto, «nonostante ogni sforzo dei monopoli e delle grandi centrali capitalistiche, è stato piuttosto che radio, televisione, giornali sono diventati elementi di una generale esplosione e moltiplicazione di Weltanschauungen, di visioni del mondo» (G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 2007, p. 13).

<sup>20</sup> Cfr. P. Auster, *Nel paese delle ultime cose*, trad. it. di M. Bocchiola, Torino, Einaudi, 2003, p. 14.

In realtà, come scrive Bauman, il rifiuto non è solo un effetto secondario o «collaterale della costruzione di ordine» e del progresso economico<sup>21</sup>; alla globalizzazione, quale forma compiuta della modernità nella sua «progettazione compulsiva [...] generatrice di dipendenza»<sup>22</sup>, fa invece da inevitabile contraltare una crisi acuta dell'industria dello smaltimento dei rifiuti, consegnando il pianeta all'assedio di discariche (oggettuali e umane) di tutto ciò che non può essere rifunzionalizzato nel processo della produzione: oggetti non più riciclabili, antimerci, esseri umani ai margini della realtà sociale (esseri invalidi produttivamente, socialmente «nati morti», con addosso il marchio dell'imminente smaltimento) e che mai potranno assurgere a consumatori. Se dunque lo scarto è sempre funzionale alla costruzione dell'immagine del mondo sociale in cui viviamo – sicché non c'è visione dell'ordine e progetto della purezza senza porre ai margini la terrificante realtà scartata della sporczia, dell'informe e caotico mondo dei rifiuti –, è anche vero che il nostro progetto di realtà ha prodotto un mondo *saturo* di rifiuti che mettono in seria discussione il senso e la razionalità di quella costruzione sociale.

La situazione odierna, allora, è quella magistralmente descritta da D. DeLillo in *Underworld* (1997), in cui la discarica assurge a «vero panorama del futuro», «l'unico panorama che resterà da guardare»; a partire da essa, scrive l'autore, occorre creare «un'architettura fatta di immondizia», progettare «fantastiche costruzioni» quale remoto «paesaggio all'insegna della nostalgia» di ciò che non è più<sup>23</sup>. La discarica, in DeLillo, assume una valenza quasi religiosa, l'unico posto in cui è ancora dato fare esperienza del sacro: essa è ricolma di allegoria, parole in codice da «decifrare» e «ricombinare» svelando – mediante una *ars combinatoria* del residuale – la componente mistica di questi frammenti amorfi<sup>24</sup>.

Il danno collaterale del progetto informante (il rifiuto), proprio oggi, rischia in effetti di prendere il sopravvento sulla dimensione creativa e dell'ordine, con ciò *rifiutando* la propria dimensione di rifiuto: rifiuto all'ennesima potenza – o *rifiuto trascendentale* –, il marginale (originariamente allontanato dalla vista e dall'olfatto nel progetto d'ordine costitutivo del sociale: la cosiddetta *politesse*) conquista ora il centro della scena, reclamando una revisione globale del progetto di senso impostato sulla relazione dialettica *progetto novità-scarto collaterale, cittadini consumatori-rei*etti da espungere dal consorzio civile. Ai margini delle città, sempre più visibile, il mondo ignominioso delle

<sup>21</sup> Z. Bauman, *Vite di scarto*, trad. it. cit., p. 8.

<sup>22</sup> Ivi, p. 39.

<sup>23</sup> D. DeLillo, *Underworld*, trad. it. di D. Vezzoli, Torino, Einaudi, 1999, p. 303.

<sup>24</sup> Cfr. Idem, *Rumore bianco*, trad. it. cit., p. 47.

scorie rifiuta la propria condizione di anonima, celata e oscura residualità, scavalcando le zone *off-limits* in cui era di fatto relegato nella costruzione selettiva del *nomos*: man mano che le frontiere fra ordine (città) e caos (immondizia) si assottigliano, è sempre più evidente che occorre fronteggiare «una perpetua accumulazione di scorie e un inarrestabile aggravamento dei problemi di smaltimento dei rifiuti, insoluti o forse insolubili»<sup>25</sup>. Tutto questo ingenera instabilità, nuove paure e nuove forme di nevrosi; nessuno può prevedere fino a dove questa guerra di frontiera sia in grado di condurci.

Oggi, a partire dai numerosi episodi di cronaca che pongono al centro dell'interesse il problema dei rifiuti, quel lato «oscuro e vergognoso di ogni produzione» non è più un segreto! I rifiuti, si potrebbe dire, si rivelano come l'«incarnazione di un'ambivalenza. I rifiuti sono al tempo stesso divini e satanici. Sono la levatrice di ogni creazione e il più temibile ostacolo ad essa. I rifiuti sono sublimi: una miscela impareggiabile di attrazione e repulsione, che suscita un misto altrettanto impareggiabile di ammirazione e timore»<sup>26</sup>. Condizione di possibilità della costituzione della forma «prodotto-progetto» (le merci: patinate, accattivanti per il loro aspetto seducente d'incarnazione del desiderio di felicità), essi – nella loro presenza perentoria e non smaltibile – divengono palese contestazione di quel modello di produzione, fondata sull'assioma apparentemente innocuo che la produzione collaterale del sottoprodotto rifiuto sia «il segreto commerciale della creazione moderna»<sup>27</sup> – verità che si accetta in modo scontato almeno fino a quando la quantità dei rifiuti non ecceda quella delle merci prodotte.

L'astuzia luciferina del rifiuto – che può *rifiutare* la propria condizione di rifiuto facendo di se stesso *allegoria demistificante dell'ordine*, che mette a nudo la costitutiva parzialità della *ratio* su cui si fonda l'intero processo produttivo – invade le regioni apollinee del senso con la forza del «ritorno del rimosso», elemento notturno che ci ricorda come la sopravvivenza del mondo moderno «dipenda dall'abilità e dall'efficienza della rimozione delle immondizie»<sup>28</sup>.

Le discariche, al centro della cronaca italiana negli ultimi anni, sono allora il banco di prova della società ordinata e scintillante della *politesse*, la cui etica dei consumi rifiuta la visibilità delle proprie deiezioni; essa, in effetti, deve fare i conti con il proprio *terrore del rifiuto*, come l'*iperrale* Nicole di P.K. Dick deve rifiutare la propria mortalità: dapprima con l'essere costantemente alla

<sup>25</sup> Z. Bauman, *Vite di scarto*, trad. it. cit., p. 32.

<sup>26</sup> Ivi, p. 29.

<sup>27</sup> Ivi, p. 28.

<sup>28</sup> Ivi, p. 35.

moda, anzi dettando lei stessa la moda planetaria; poi con le operazioni di chirurgia estetica che la conservano telegenica per qualche decennio, facendo svanire dal suo volto le rughe e gli impietosi segni del tempo; non in ultimo, nascondendo il proprio cadavere, la sua stessa morte, dietro a cui si nasconde il segreto inquietante dell'infinita sostituibilità dell'identico e inconsistente leader mondiale. Come nella parodia della moda e della morte su cui W. Benjamin si sofferma nel *Passagen-Werk*, la moda, come la chirurgia estetica, «non è mai stata nient'altro che la parodia del cadavere screziato, la provocazione della morte attraverso la donna e un amaro dialogo sottovoce con la putrefazione, fra stridule risate meccanicamente ripetute [...]. Perciò cambia così in fretta; solletica la morte e, quando questa si guarda attorno per sconfiggerla, essa è già diventata un'altra, nuova»<sup>29</sup>. La moda, detto altrimenti, nella sua smania di continue novità, tradisce il suo subdolo legame con la morte, di cui non è che l'emissario imbellettato.

Che le discariche, con i rifiuti che esse contengono, siano una minaccia per la nostra «società opulenta», è dimostrato dai recenti episodi che hanno visto protagonista la discarica di Terzigno, nel napoletano: cataratta «profonda un'ottantina di metri», quasi «un cono rovesciato come l'*Inferno* di Dante, ma pieno di rifiuti, i dannati della materia»<sup>30</sup>. Dopo gli episodi violenti, gli scontri tra forze dell'ordine e abitanti delle periferie cittadine in prossimità delle discariche a cielo aperto, assistiamo a un tentativo di esorcizzare esteticamente il rifiuto: opere d'arte, la moda stessa (che produce borse con materiali di scarto, come pneumatici, giornali plastificati, ecc.), la poesia e persino uno spot pubblicitario della serie *Pubblicità progresso*; essi, in alcuni casi, paiono tentativi fallimentari con cui si vorrebbe esorcizzare il lato demoniaco dello scarto, rifunzionalizzandolo nel mondo patinato e cristallino dei media e delle merci alla moda. È significativo che nello spot citato, ripulendo Napoli, la popolazione partenopea scopra, celata al fondo dei sacchi di immondizia, la *soubrette* Elena Russo, che si ridesta – monda e agghindata di tutto punto – dicendo: «Bella vero! Napoli, bella ieri, bella oggi, bella domani». Ora, non ci sono dubbi che Napoli sia una bellissima città. Ma che senso ha questo ulteriore nascondimento della realtà? La falsificazione, una volta impiantata al centro della vita sociale e politica, procede a oltranza. Col risultato che le zone oscure del terrore – di tutto il rimosso e rifiutato – non smetteranno di ripresentarsi facendo breccia nella sfera cristallina della *Umwelt* artificiale del nostro consorzio civile.

<sup>29</sup> W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di A. Moscati, Torino, Einaudi, 1986, B I, 4.

<sup>30</sup> B. Sebaste, "Spazzatour": reportage dall'olocausto bianco dei rifiuti, cit.

Forse davvero qualcuno ha preso alla lettera, senza capirla, un'affermazione provocatoria di Benjamin: occorre prestare attenzione a «stracci e rifiuti, non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli»<sup>31</sup>. Usare i rifiuti trasformati in *soubrette* sono l'ennesimo atto di nascondimento/omissione che ingenera riemersione deformante, incubi e terrore. Prima o poi, torneremo a leggere questo terrore negli occhi di ogni essere vivente sopraffatto da ciò che costantemente ci sfugge: il lato notturno del nostro stile di vita, la miseria morale della nostra felicità di uomini consumatori, l'assenza di vera libertà nelle nostre scelte quotidiane, lo sperpero indispensabile per raggiungere davvero piccoli beni. Solo una teologia degli scarti potrà salvarci dall'emergenza ambientale; l'oracolo, la faticosa domanda a cui bisogna rispondere per giungere ai penetrali del tempio in cui è di casa la salvezza è il seguente: «Dimmi cosa butti via e ti dirò chi sei»<sup>32</sup>.

Ma qui non posso addentrarmi in quest'ordine di considerazioni. Dico solo che *rifiutare* il mondo dei consumi e sottrarsi al ricatto del terrore di ciò che è stato rifiutato e rimosso, senza remissione dei nostri peccati di uomini consumatori, sono un solo gesto, il primo passo verso la nostra salvezza di uomini inseriti responsabilmente in un contesto di interdipendenze, naturali e sociali. Questa *chance* salvifica è offerta da ciò che io chiamo «utopia del residuale»<sup>33</sup>: riconfigurare il mondo sociale a partire dal marginale, da ciò che resta sul fondo – tacito e inosservato – di un fittizio progetto globale d'ordine. Perché come ogni avanzo di cibo è immagine di un lauto pasto non del tutto consumato, ma ancora sempre possibile, così la scoria dell'oggetto di consumo (il feticcio-merce, quale «ultimo specchio ustorio della parvenza storica») è il disvelamento di una società *semi*-appagata, che non ha saputo fino in fondo godere dei suoi beni: quasi immagine di un mondo di sogno che si ridesta solo attraverso i suoi incubi. L'incubo, cioè, di aver trasformato il paradiso in terra, da sempre *con*-desiderato, evocato attraverso la produzione fantasmagorica delle merci, nel tetro panorama da incubo costituito dalle discariche a cielo aperto.

La nostra «società della pattumiera» è l'anticamera di quella di Wall-E, il robottino della Pixar Animation Studios che accumula l'immondizia in grattaceli vertiginosi di pattume, più alti di ogni edificio, in un mondo disa-

<sup>31</sup> W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di G. Russo, Torino, Einaudi, 1986, N 1a, 8.

<sup>32</sup> J. Baudrillard, *La società dei consumi*, trad. it. cit., p. 28.

<sup>33</sup> Cfr. G. Cuzzo, *L'angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in W. Benjamin*, Milano, Mimesis, 2009.

<sup>34</sup> W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, a cura di R. Tiedemann, trad. it. di M. De Carolis, Torino, Einaudi, 1986, J 65a, 6.

bitato. Wall-E, terminato il suo lavoro di rimozione/compattazione verticale dei rifiuti, raccoglie oggetti curiosi nel proprio hangar, una collezione di obsolescenze tra cui un astuccio per occhiali da vista, una palla di gomma, bombolette spray inservibili, un salvadanaio a forma di maialino (ovvero il personaggio Hamm del film *Toy Story*), e via dicendo. Sono tutte testimonianze apparentemente insignificanti dell'antica civiltà dell'uomo, uomo che ha abbandonato una terra oramai inospitale per l'aria irrimediabilmente compromessa dall'inquinamento atmosferico. Questi sono oggetti che parlano ancora delle speranze riposte dall'uomo nel progresso e nella tecnica, speranze ora svanite da un mondo in rovina e sommerso dai rifiuti. Non è un caso che Wall-E guardi a essi con aria melancolica, con gli occhi colmi di rimpianto per ciò che è stato (o, per meglio dire, per ciò che non è mai stato: la felicità). In quegli oggetti residuali, infatti, si è sedimentato il fallimento delle nostre speranze. Lo sguardo metallico del robottino, al cospetto di queste allegorie smozzicate delle umane aspirazioni, si fa improvvisamente umano e compassionevole, quasi volesse redimere, ricomporre quei frantumi e relitti storici che sono l'ultima testimonianza di una civiltà che fu: Wall-E, una *versione postmoderna e tecnologica dell'angelo della storia benjaminiano!*

Quegli scarti – veri e propri *Abfälle der Geschichte* – possono celare al loro interno, direbbe Benjamin, «schegge messianiche», brani divelti del tempo redentivo che aspettano che qualcuno li raccolga – usandoli nel modo giusto – per realizzare nel presente il loro potenziale salvifico. Scarti temporali che annunciano *il dio degli stracci*, il robivecchi per eccellenza, esso stesso divenuto straccio e robaccia per amore di un uomo che si deve affrancare dal *nomos* teconocratico di una società votata al proprio scacco – un dio la cui spinta utopica e messianica, sonnacchianta ma sempre pronta a ridestarsi, vive nelle robacce e negli oggetti abbandonati e caduti in disuso. Perché il vero dio, come ricorda P.K. Dick, «si mimetizza con l'universo, con la regione stessa che ha invaso: assume le parvenze di bastoni e alberi e lattine di birra ai margini della strada; finge di esser spazzatura gettata via, rottami di cui nessuno si cura. Appostato, il vero Dio tende letteralmente degli agguati alla realtà e a noi stessi [...] ci attacca e ci ferisce nel suo ruolo di antidoto [...] come un seme giace nascosto entro la massa irrazionale» di un mondo votato allo spreco e sopraffatto dalle proprie deiezioni<sup>35</sup>.

*gianluca.cuozzo@unito.it*

<sup>35</sup> P.K. Dick, *Valis*, trad. it. di D. Zinoni, a cura di C. Pagetti, Roma, Fanucci, 2006, p. 105.



# Arte e terrore

## La filosofia dell'arte di Félix Duque e il jazz<sup>1</sup>

ALESSANDRO BERTINETTO  
Università di Udine/Freie Universität Berlin

---

**ABSTRACT:** This paper has two parts. In the first part, I discuss aspects of Félix Duque's philosophy of contemporary art. In the second part, I briefly show that Duque's arguments about art can be adopted to capture cultural traits of jazz as a performative and improvisatory practice.

**KEYWORDS:** Art, terror, jazz, improvisation, «Unheimlichkeit».

### Introduzione

Attraverso una lettura incrociata di alcuni testi di Félix Duque dedicati alla filosofia dell'arte (*La fresca rovina della terra*, 2002; *Il terrore oltre il postmoderno*, 2002; *Arte público y espacio político*, 2001 e 2004), in questo contributo intendo discutere brevemente alcuni aspetti della filosofia dell'arte di Félix Duque. In conclusione mostrerò brevemente che alcune delle sue tesi – in relazione a concetti come «terra» e «terrore» – possono essere efficacemente utilizzate per riflettere su questioni concernenti un fenomeno culturale (un campo di pratiche artistiche), che nell'ultimo secolo ha *attraversato* l'Occidente esibendone il suo Altro, dopo che, nei secoli precedenti, i suoi padri avevano compiuto, in catene, la *traversata* verso quell'Occidente che li aveva con il terrore sradicati dalla loro Terra: il jazz.

### 1. L'arte contemporanea secondo Félix Duque

Félix Duque propone una «filosofia dell'arte contemporanea» che intende l'arte a partire dagli inizi del XX secolo come decomposizione di ogni

<sup>1</sup> Questo contributo è il risultato di ricerche in corso di svolgimento presso la Freie Universität di Berlino nell'ambito del progetto finanziato dalla Alexander von Humboldt-Stiftung, *Die Improvisation als Paradigma der Kunstphilosophie*.

tentativo di mettere insieme un mondo di significati. Punti di riferimento costanti della sua riflessione sono Heidegger e Hegel. Richiamandosi alla loro speculazione estetica, il filosofo spagnolo guarda all'arte senza porsi questioni di tipo ontologico-definitorie, ma mediante un approccio dialettico-ermeneutico e fenomenologico. *Dialettico-ermeneutico*, in quanto – hegelianamente – la riflessione sull'arte si mantiene in stretto rapporto con la filosofia: ciò è dovuto al fatto che l'arte è connessa al pensiero, se non altro perché essa produce ciò che la filosofia pensa. *Fenomenologico*, perché Duque procede descrivendo fenomeni artistici ed estetici del nostro tempo, che vengono interpretati alla luce della categoria di *residuo* (rifiuto, resto), la quale diventa la chiave di lettura privilegiata per il rapporto tra l'arte e il nostro tempo<sup>2</sup>.

Il filosofo spagnolo prende le mosse dalla celebre coppia concettuale di «Mondo» e «Terra», il cui rapporto conflittuale è, com'è noto, alla base della concezione heideggeriana dell'opera d'arte (cfr. Heidegger 1936). Tale conflitto è però tematizzato a partire dalla filosofia dell'arte di Hegel. Nella sua filosofia storico-concettuale dell'arte, Hegel sarebbe infatti stato più radicale di Heidegger nel pensare la mancanza di equilibrio tra Mondo e Terra, tra la rete dei significati che l'opera d'arte mette in mostra e la radice fisico-materiale di tali significati. Hegel considera infatti centrale per l'arte l'impossibilità di conseguire un equilibrio tra contenuto sensibile e forma spirituale. In tal senso, com'è noto, nell'impianto hegeliano «l'arte “romantica” [...] è esemplare proprio nel suo fallimento» (Duque 2007: 103; cfr. Hegel 1970).

Nell'arte contemporanea – simbolico e, si direbbe, definitivo, smantellamento del bello «naturale» – si verificherebbe così quanto Hegel aveva attribuito al «comico», «quell'assurdo che, pur essendo “fuori luogo”, si ostina a r/esistere» ed è quindi, letteralmente, «*das Unheimliche*, ciò che è esposto alle intemperie, senza una *Heimat* possibile».

Per questo le cose non sono più oggetto di rappresentazione e l'arte non opera che come una «cancellatura del sensibile nel sensibile». In tal senso l'arte contemporanea si mostra come rivolta del «sacro» (non del «santo», che Duque intende come ciò che, in nome della Legge, vorrebbe giungere al «controllo mondano di quanto è “di terra”»). Essa è rivolta della «Terra» come «totalità di quanto esiste» e «resiste» e si afferma come esposizione di ciò che per noi è impresentabile (Duque 2007: 8-10). L'arte contemporanea autentica è infatti:

<sup>2</sup> Su questo tema si sofferma l'intervento di Gianluca Cuozzo, *Civiltà e spazzatura. Il nesso ambiguo terrore-rifiuti*, contenuto in questo volume. Cfr. *supra*, pp. 55-65.

Rivendicazione [...] di quanto stranieri ed estranei siamo *noi a noi stessi*, quando ci vengono meno riferimenti e parole, quando il dolore ha forzato la soglia e gli uomini ripiegano, in estrema e reciproca *condoglianza*, verso il loro destino di residualità (Duque 2007: 12-13).

Senza soffermarmi ora sul rapporto tra comicità, r/esistenza della Terra, *das Unheimliche* (spaesamento) e residualità, sul quale tornerò più avanti in un breve riferimento al jazz, preferisco concentrarmi sull'altro termine della coppia in base a cui, seguendo Heidegger, Duque orienta la sua riflessione sull'arte: il Mondo. Riflettere sul Mondo, in rapporto all'arte, significa tra l'altro considerare il ruolo che nell'arte svolge l'*immagine*. Infatti – Duque chiarisce così questo punto, che a un lettore di Heidegger potrà sembrare non del tutto ovvio – l'arte non è immagine in quanto copia del reale: essa è piuttosto «il luogo in cui il mondo viene a immagine e l'immagine si fa mondo» (Duque 2007: 23). In proposito mi interessa evidenziare qui due temi: a) l'immagine non va intesa come copia, ma come «diversità convergente e convergenza diversa» (Duque 2007: 24). L'immagine non è diversità pura, né pura identità rispetto all'essere, ma unità attraversata dalla differenza, differita, temporalizzata; b) in base a questo concetto di immagine, che Duque rielabora a partire dalla tradizione romantica ed ermeneutica, può essere intesa la poeticità dell'arte. L'arte è poetica, nel senso che, a partire dallo sradicamento spazio-temporale, ri- e de-costruisce spazio e tempo.

Ne segue che il concetto dell'arte che emerge nelle pagine di Duque non può essere di tipo classificatorio, ma valutativo: un fenomeno è artistico perché ha un certo valore, non perché appartiene a una classe di oggetti guadagnata mediante una definizione. Infatti, dovremmo forse credere a quei sostenitori della «teoria istituzionale dell'arte» secondo cui, in mancanza di altri validi criteri definitivi, «arte è ciò che commissari, *curatori* e critici d'arte decidono *manu militari* che lo sia»? Sarebbe «come se dicessimo che “fisica” è ciò che si espone in una delle sezioni dei musei di scienze naturali» (Duque 2004: 5). Di fronte a queste derive mercantilistiche di certa contemporanea filosofia dell'arte, Duque rivendica così la fecondità di un approccio «speculativo» all'arte. E sostiene che l'arte non può essere né quella adibita a usi eleganti, né quella «degradata a ornamento della casa borghese» (Duque 2007: 27), ma quella ontologicamente previa a religione e scienza. Senza arte infatti semplicemente non si dà mondo. Non tanto nel senso goodmaniano della visione e costruzione artistica del mondo (cfr. Goodman 1978), ma in un senso «radicale»: giacché, verrebbe da dire sviluppando il tema nel linguaggio di Duque, l'arte costruisce, a partire dall'assenza del fondamento, la radice per cui il Mondo si innesta sulla Terra. Arte è in tal senso apparizione

del sacro come apparizione, *ierofania del sacro come assenza*. A patto che per Mondo dell'arte si intenda non l'*Artworld* di Dickie e Danto (cfr. Dickie 1997 e Danto 1964), ma il «radicale» sovvertimento di questo *world*, di cui, seguendo le indicazioni speculative di Duque, si potrebbe forse denunciare la contiguità e la complicità con *Disneyworld* e parchi tematici affini. L'arte, piuttosto, è fondamentalmente *tragica* (oltre che intrinsecamente *comica*): manifesta non l'assoluto (o Dio) stesso (altrimenti sarebbe teologia), ma la sua impronta, la sua assenza. Essa insegna perciò a sopportare la mortalità, la caducità dell'esistente, esibendo l'assoluto come residualità radicale. In questo consistono la sua ragion d'essere e il suo pregio.

Duque trae da questo concetto di arte una considerazione ermeneutica importante. Interpretare non vuol dire spiegare, in senso scientifico. Piuttosto l'interprete, cioè chi cerca di comprendere il senso dell'arte, «*esegue l'opera*» (Duque 2007: 33), portandola a compimento e mettendone in luce le potenzialità. Altrimenti, considerata in sé e per sé, come oggetto tra oggetti, cosa tra cose, l'opera perde ciò per cui è opera d'arte, non dando origine ad alcun senso. «Una volta spiegata, l'immagine artistica è di *troppo*: potrebbe venire tranquillamente distrutta perché è stata già misurata, catalogata e decifrata matematicamente, socialmente, economicamente e politicamente». L'arte, quando è arte genuina, «*trabocca, eccessiva, di contenuto; [...] essa non si pensa, ma incessantemente, in quanto rifugio di idee estetiche, dà a pensare [...]*» (Duque 2007: 36). Interpretare un'opera significa allora non descriverne i predicati ontici specifici, ma far affiorare nell'opera un *Mondo* – il Mondo dell'arte – come una rete di significatività che ha il tratto essenziale dell'estemporaneità, dell'imprevisto. Infatti, si potrebbe dire con Gilles Deleuze, proprio in questo l'arte si differenzia dalla pubblicità e da altre manifestazioni estetiche: mentre «la pubblicità può certo scioccare, ma tale shock risponde comunque a una presunta attesa [...], ogni arte produce un che di inatteso, di non riconosciuto, di non riconoscibile». Quindi è un controsenso parlare di arte commerciale. L'arte può essere popolare; può cioè esserci commercio dell'arte, «*ma non arte commerciale*» (Deleuze 2003: 33).

La significatività dischiusa dall'arte è estemporanea, perché l'arte opera una dislocazione temporale e spaziale rispetto all'esistente. Non è spazio-temporale, ma *spazia* e *dà tempo*. Si pensi al celebre orinatoio di Duchamp (*Fountain*, 1917): esso è opera d'arte, osserva Duque, perché la sua collocazione in un'asettica sala da museo, rendendo inutile sia l'oggetto, sia il suo contesto, sia il suo mondo di provenienza, costruisce una temporalità e una spazialità altra, imprevista. A rendere arte un banale oggetto d'uso quotidiano non è perciò lo spazio istituzionale del museo, come affermano i sostenitori della teoria istituzionale dell'arte. È piuttosto l'inattesa performance ad

alterare in senso artistico lo spazio e il tempo dell'oggetto e del suo contesto. L'arte perciò, senza ridursi a veicolo sensibile dello spirituale, ci rende sensibili all'esperienza, dischiudendo inattese e imprevedute percezioni del reale.

Nell'attuale «società dello spettacolo e del simulacro», che più che attuale dobbiamo chiamare *virtuale* e nella quale si smarrisce ogni referente esterno all'Impero dei segni – che non è più solo il Giappone di Barthes (cfr. Barthes 1984) – l'esigenza che l'imprevisto artistico inatteso ci sorprenda, *presentandoci* il reale attraverso l'esibizione del simulacro *come simulacro*, è quanto mai urgente. Una tale esperienza è *realmente* preziosa. L'arte contemporanea genuina, autentica, mi sembra intendere Duque sia nella seconda parte de *La fresca rovina della terra* (intitolata «L'arte e i suoi rifiuti»), sia nel volume su *Il terrore oltre la postmodernità*, è perciò quella in cui cade l'illusione referenzialista di un mondo imitato o riflesso mediante immagini e segni. Ecco perché, dagli anni Venti del secolo scorso, l'arte non guarda più alle forme vive, e la «natura» è ormai soltanto la sedimentazione della vita di città in rovina o la creazione simulacrale di una natura fabbricata per l'esibizione ludica e spettacolare (come nel caso, lampante, dei «parchi tematici»). Perciò, argomenta Duque, «l'arte contemporanea (per lo meno in alcune delle sue manifestazioni) allude alla *seduzione del simulacro*. E il luogo di tale seduzione è il 'corpo'» (Duque 2007: 114): il corpo materiale e mortale, che «brilla per assenza», una volta riconosciuta ed esibita la mancanza di ogni referente.

Così, per un verso certa arte contemporanea (quella ingenua, non genuina, che non sorprende la nostra esperienza spazio-temporale), sfocia nella banalità, confondendosi con l'artigianato elettronico, i *nonluoghi* dello spettacolo e del divertimento, la televisione. Per altro verso «l'arte attuale [quella genuina], nel seno della smaterializzazione della realtà trasformata in interscambio osceno di segni, ci restituisce il nostro corpo» (Duque 2007: 126). Arte genuina è quella che esibisce il fatto che oggi non ci restano che le rovine del sogno della Modernità occidentale (il sogno di un mondo unificabile attraverso gli ideali di libertà, uguaglianza, fraternità) e dell'idea di «Storia Universale». Non ci resta che... il resto: da un lato le rovine delle occasioni perdute dall'Occidente e dall'altra la rovina del nostro corpo. E così l'originale è oggi proprio la rovina: l'arte si perpetua solo come succedaneo di se stessa (come residuo dell'Arte dell'*Artworld*), rovina che mostra la fine delle proprie aspirazioni a rappresentare il connubio romantico tra bellezza e potere dello Stato-nazione (cfr. Duque 2007: 134-136).

L'arte vigorosa, autentica, è quindi oggi quella che rivendica il rifiuto e la rovina come cifra dell'esposizione di ciò che resta e r/esiste, opponendosi, per esempio, alla banalità spettacolare di certi programmi televisivi che non a caso sono definiti come televisione-spazzatura. La *Land Art*, l'arte della

terra, argomenta Duque, è in proposito un caso paradigmatico: è *ruina*, che mostra la «Terra» affiorare attraverso le sue ferite. La strategia estetica più efficace tra quelle utilizzate nell'arte contemporanea per esibire la vita intera come rifiuto e avanzo è pertanto la *transestetica dei residui* e dei rifiuti, che rappresenta la rottura dell'«ideale metafisico» moderno: presentando il rifiuto in modo da trasformare la sensazione di schifo e disgusto (che, com'è noto, è per Kant l'unica sensazione da cui non può sorgere alcun piacere estetico; cfr. Kant 1963: § 48) in un sentimento collettivo di *pietas* per il rifiuto che noi siamo, l'arte contemporanea si incammina verso il polo opposto del *sublime*. Va verso l'*infimo*, che sa di sangue e di terra, esponendo i resti di vita avanzati, occultati dallo spettacolo del nulla della società del simulacro.

Per comprendere in che modo l'arte contemporanea può operare per produrre un'inattesa esperienza del reale, Duque distingue tra le categorie di *terrore* ed *orrore* e tra le loro corrispondenti rappresentazioni artistiche<sup>3</sup>. Mentre il terrore è «il sentimento angoscioso della compenetrazione del sublime e del sinistro latente nei meccanismi messi in atto per evitare il dolore» (Duque 2006: 25), l'orrore è una sorta di «succedaneo» borghese del terrore. Esso è

*il sentimento timoroso dell'esasperazione del disgusto, della ripugnanza* (in quanto decomposizione di qualcosa di *bello*), quando l'oggetto produttore, al tempo stesso in cui *sembra diventare subitaneamente pericoloso* o nocivo per chi s'imbatte nell'oggetto orrendo, mostra tuttavia la sua vulnerabilità, il suo fianco debole, non appena siamo capaci di *contestualizzarlo* all'interno di una narrazione o di uno schema di riferimento (Duque 2006: 25-26).

Nell'arte postmoderna, sostiene Duque, è la categoria dell'orrore a predominare. Essa addomestica il terrore, assicurando il posto del soggetto come controllore: un soggetto che quindi si preclude la possibilità di essere sorpreso da esperienze *radicalmente* impreviste e destabilizzanti. Essa è arte

«al servizio» dell'uomo, o più esattamente, dell'uomo occidentale, bianco (esternamente o «internamente», ossia, interiorizzando i valori tradizionali), cristiano, istruito e proprietario, anche se solo di azioni e beni di consumo. Un'arte facilmente interpretabile come una sorta di *meccanismo di compensazione* dinanzi a un'esistenza sempre più *alienante e globalizzante*, ossia, sempre più retta da criteri *quantitativi* e, pertanto, uniformanti (Duque 2006: 29).

<sup>3</sup> Si veda anche il contributo di Simone Furlani, *Arte, terrore e differenza. L'opzione poetologica*, contenuto in questo volume. Cfr. *supra*, pp. 45-53.

In questo quadro anche la pretesa di presentarsi come arte genuina attraverso la denuncia della mercificazione dell'arte stessa rientra spesso nello spazio della mercificazione. E questo in senso letterale: si pensi, scrive Duque, a certe opere di Christo.

L'imballaggio di un museo (la *Kunsthalle* di Berna, un bell'edificio ottocentesco, per quanto un po' pomposo e *pompier*) [...] fa spiccare la condizione del museo come *promoter* di merci, mentre si occultata tanto il sovraccarico ornamento della facciata dell'edificio quanto, *a fortiori*, le opere depositate e contenute nel «pacchetto». È chiaro che anche lo stesso Christo, che vive della vendita delle immagini prese durante l'«impacchettamento» e relativa documentazione, immagini poi esposte in gallerie... o in altri musei, lo stesso Christo – dicevo – continua così a mettere in rilievo la sua funzione di «rappresentante» di rappresentazioni («copiare» – nel senso di mettere in rilievo – le forme di una cosa – il museo – che a sua volta è segno di un'altra – l'arte –) in una fuga *mimetica* che avrebbe potuto servire molto bene da bersaglio delle ire del buon Platone nel libro X della *Repubblica* (598 d e ss.) e nel *Sofista* (240 a-b). La denuncia della mercificazione dell'arte diventa così autoreferenziale: il denunciante è sorpreso *eo ipso* in *flagrante delitto* (Duque 2006: 34-35).

E questo non sorprende, non sovverte l'esperienza. Soltanto raramente, dunque, l'arte contemporanea riesce a essere arte genuina. Soltanto in poche occasioni, infatti, l'arte riesce a presentare il terrore, ovvero il sublime sinistro che è *unheimlich*, spaesante, in quanto letteralmente sottrae la Terra sotto i piedi del soggetto e lo «obbliga a scontrarsi con l'Altro» (Duque 2006: 27)<sup>4</sup>.

Questo avviene quando proprio nella banalizzazione dell'orrore ritorna il terrore, come in alcune delle performance di Marina Abramovich, in cui il pubblico non è più spettatore di immagini, ma entra a costruire performativamente la scena (cfr. in proposito Fischer-Lichte 2004). Arte genuina è infatti quella che, attraverso la presentazione del corpo come ciò che resta dell'immagine e resiste all'immagine, denuncia la sostituzione della realtà con la finzione; non è arte quella che si autocompiace di mostrare l'artificio alla base dell'arte. Insomma, arte genuina è quella che riesce ad esibire l'Altro in quanto altro, il dolore in quanto dolore, sfuggendo a quell'uniformazione anestetica delle differenze nelle differenze, che, rendendo indifferente ogni differenza, fa perdere il senso della comunità.

<sup>4</sup> La statua di Botero rappresentante un enorme uccello, *El Pajaro*, diventa autentica, in quanto in grado di dire il dolore e di presentare il terrore, soltanto a causa, o in virtù, di un attentato esplosivo del 1995 che la sventra regalándole un'inaspettata dignità. Commenta Duque: «Così, un oggetto costruito per coprire ed edulcorare una realtà spaventosa, compie la sua funzione solo quando è oggetto a sua volta di terrore; l'attentato terroristico lo trasforma in soggetto del terrore, e di conseguenza in genuina opera d'arte e al tempo stesso – e proprio in quanto opera d'arte – un simbolo di coesione urbana. Ché la pace si offre solo rotta, malconcia: come ricordo e premonizione» (Duque 2006: 41).

Anestetizzazione dell'esperienza, mercantilizzazione dell'arte, dissolvimento del senso della comunità sono per Duque tratti caratterizzanti della nostra epoca. Su questo punto egli insiste anche nei saggi dedicati al controverso tema dell'arte pubblica (Duque 2001 e 2004), in cui viene mostrata la connessione tra il *kitsch* che domina il (dis)gusto estetico postmoderno e le tendenze mercantilistiche proprie della filosofia dell'arte contemporanea (come la già ricordata teoria istituzionale). Duque ripropone di contro l'idea dell'arte come autorivelazione e autosottrazione dell'immagine, che da rappresentazione si fa performance: restituzione dei diritti del corpo e della terra; terra che è materialità, ma anche memoria, costruzione di comunità, di comunicabilità e di partecipazione pubblica.

## 2. Il jazz: improvvisazione, memoria e costruzione di comunità tra spaesamento e terrore

Nei suoi scritti sull'arte, Duque si è interessato principalmente alle arti plastiche, ma con questa espressione non intende soltanto quella forma artistica che i tedeschi chiamano *Plastik* (la scultura non figurativa), bensì le forme artistiche che privilegiano lo spazio sul tempo e quindi scultura, pittura e architettura, ma anche l'installazione, la *video art*, la *body art*, la *land art*, l'arte concettuale, l'*happening* (cfr Duque 2006: 31-78). Mi chiedo se le categorie concettuali adoperate da Duque possano valere anche in riferimento ad arti performative in senso proprio, e cioè alle arti del tempo (se vogliamo mantenere la classica distinzione di Lessing 2008). Credo che alcune delle qualità che vengono attribuite da Duque all'arte genuina, all'arte all'altezza del mondo contemporaneo, possano essere attribuite al campo musicale e discorsivo del jazz, o almeno ad alcune sue manifestazioni (*pace* Adorno, anzi contro Adorno)<sup>5</sup>.

Il jazz nasce infatti come *esperienza del dolore* e si costruisce come performance dello *spaesamento* (dell'*Unheimliches*), messa in scena (musicale, ma non solo) della Terra e della memoria perduta, ricostruzione, per ibridazione, di identità attraverso la musica, in seguito alla distruzione delle (possibilità di narrare l')identità operata dalla schiavitù (cfr. Sparti 2007: 11-39). Non posso qui procedere che per rapidi e superficiali accenni a un evento epocale, che ha messo l'Occidente di fronte alla sua cattiva coscienza.

<sup>5</sup> Com'è noto, Adorno condannò a più riprese il jazz come una musica regressiva, conformista e consumista. Le sue incomprensioni derivano non soltanto dalle forme di jazz che egli effettivamente conosceva (quelle più commerciali), ma soprattutto dalla sua difesa del modello formalista di opera d'arte autonoma, che privilegia la composizione sulla performance. Sulla questione, cfr. Wirkin 2000, e Sparti 2005: 61- 115.

In un libro dal titolo significativo, *Le Jazz et l'Occidente*, Christian Béthune ha sostenuto in proposito che il jazz espone, attraverso la performance dell'improvvisazione, l'Altro dall'Occidente nell'Occidente (cfr. Béthune 2008): il jazz è esibizione dell'altro come altro nell'altro. Esibisce la voce e il corpo estraneo dello schiavo come alterità radicale rispetto a quella che Duque chiama Modernità occidentale. Il jazz mostra all'Occidente ciò che r/esiste alla macchina dell'Universalismo occidentale, in quanto da essa posto fuori dalla Storia, sradicato, consumato e infine rifiutato.

Così nella costruzione musicale di identità che ha luogo nel e attraverso il jazz, la ricerca delle proprie radici può condurre a un unico risultato: le radici non ci sono, non possono esserci. Il jazz, nascendo dalla contaminazione tra la cultura perduta degli schiavi e il «nuovo Mondo», è esibizione di questo radicale sradicamento dell'identità degli individui. Lo testimonia lo spaesamento (di secondo livello) provato da quei jazzisti che andavano in Africa alla ricerca delle proprie origini, origini che *non possono* essere trovate. Gli schiavi non sono un gruppo omogeneo, sono deportati da zone diverse dell'Africa (Sparti 2007: 40-43); e così la cultura jazz si forma per ibridazione, dall'incontro/scontro con l'altro, con l'uomo occidentale, la sua lingua e la sua musica (Sparti 2007: 43-47). La radice che il jazz esibisce coincide con la ricerca stessa dell'identità perduta che avviene nella performance.

Tale performance è improvvisazione e rischio: si nutre della precarietà e marginalità causate dalla deportazione. Esibisce così un tratto centrale dell'arte genuina secondo Duque: l'*estemporaneità* della significazione, il suo carattere transeunte e non-afferrabile, ma solo performabile. Il suo carattere è quello proprio di una performance che non maschera l'artificio, ma esibisce la propria pratica e si espone al rischio del fallimento. Si tratta del rischio che come tale attiene alla processualità degli eventi. La performance jazz non esegue un'opera potenzialmente già compiuta, che dev'essere semplicemente fatta passare per così dire dalla potenza all'atto. La performance è soltanto laddove si offre all'azione: è *enérghēia*, piuttosto che *érgon*. Non si fissa in un'immagine rappresentativa (una partitura); è piuttosto un mobile fluire.

Per questa ragione è difficile definire il jazz: proprio perché è processo, continua alterazione e trasformazione di sé, esso si rifiuta a ogni tentativo di imbrigliarlo in una definizione, in una canonizzazione. Quando viene fissato in un canone, quando si pretende di chiuderlo in una forma classica e di determinarne l'essenza, questa non può che sfuggire. La pretesa di Winson Marsalis (Marsalis 1990) di proteggere il jazz rivendicandone lo statuto di musica d'arte, la musica classica nordamericana (Sparti 2007: 101), non può che fallire: il jazz non può essere rinchiuso in un museo. Se si aggiunge che questa presa di posizione estetica sembra essere aggressivamente mar-

cata dalle politiche commerciali delle *majors* discografiche (Monson 1998: 198), le analogie con i tentativi di determinare una definizione classificatoria dell'arte a partire dalle istituzioni del mercato dell'arte sono evidenti.

Questo tentativo di bloccare il jazz in una definizione, apparentemente per nobilitarlo, ma in realtà privandolo della possibilità di sopravvivere come processo inatteso e sorprendente, tradisce il nome stesso del jazz (peraltro un tempo raramente usato dai musicisti che lo praticavano). Esso sembra derivi da un modo dispregiativo per riferirsi al corpo e all'atto sessuale, il quale rivela la natura delle pratiche ritenute specifiche di coloro che valgono solo come forza produttiva e riproduttiva (gli schiavi di colore) e sono per il resto da scartare (sono rifiuti); coloro che, privati del loro luogo, vivono il *non-luogo*: afroamericani, ma in realtà né africani né americani; coloro che conquistano un'identità soltanto rimettendola in gioco continuamente nell'interazione performativa<sup>6</sup>. Invece la canonizzazione e la definizione, lungi dal nobilitare, cancella la r/esistenza che vive dell'imprevisto della sorpresa.

Il jazz è insomma una pratica del rifiuto. È ciò che resta allo schiavo e ai suoi discendenti. E che resta solo come perdita<sup>7</sup>. Il jazz è una pratica che, mettendo in scena lo *spaesamento*, costruisce comunità attraverso la performance (nel corso di una singola performance, così come attraverso diversi eventi performativi nel tempo): comunità d'espressione che danno vita a spazi e tempi di conversazione tra chi fuori di esse non ha diritto di parola.

Il jazz mi sembra dunque esprimere molto bene quello che Duque, nel saggio che è pubblicato in queste pagine<sup>8</sup>, dice dell'arte come *apocalisse*, rivelazione performativa del terrore, che sfugge all'addomesticamento del terrore come orrore, perché, ironizzando su tale addomesticamento, lo rifiuta. Come ogni arte genuina, il jazz unisce infatti il comico al tragico. Mettendo a loro volta in scena quelle pratiche di *Blackface Minstrelsy*, con le quali dagli anni Venti dell'Ottocento uomini bianchi dipinti di nero pretendevano di imitare canti, balli e modi di parlare dei neri, i neri scimmiottano la parodia e ironicamente resistono al sopruso (Sparti 2007: 103-107; Béthune 2008: 77-93). Svolgono la parte che il bianco attribuisce loro; ma così facendo la sovvertono. La stessa cosa avviene nelle pratiche musicali e linguistiche del *signifying*, la sovversione di testi, musiche e convenzioni comportamentali dei bianchi attraverso intenzionali alterazioni ironiche<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Su questi temi, cfr. ora Sparti 2010.

<sup>7</sup> Solo un paio di esempi, tra gli innumerevoli che si potrebbero fare: a Charlie Parker, «Bird», era proibito esibirsi nel locale che portava il suo nome; i proventi dei dischi dei jazzisti andavano per la maggior parte ai produttori bianchi.

<sup>8</sup> Cfr. *supra*, pp. 9-33.

<sup>9</sup> Si pensi, per fare un solo rapido esempio, a come John Coltrane trasforma con aspra ironia il senso di un valzer mieloso di Broadway, *My Favourite Things* (sulla questione, cfr. Monson 1996).

Alterazione ironica, inaudita e sorprendente, di materiali preesistenti ricevuti dall'Altro, il jazz non è musica fissata sulla differenza indifferente, ripiegata su un particolarismo comunitario: è piuttosto espressione aperta sull'alterità in quanto costitutiva di ciò che appare come identico (cfr. Béthune 2008: 75). Performativamente mostra che gli individui, e le loro espressioni culturali, sono «*entramados de relaciones*» (reti di relazioni), come nel corso di un seminario si espresse una volta Duque, in riferimento alla concezione hegeliana dell'individuo. Relazioni che si costruiscono nelle performance, in cui in forme inedite si fa esperienza di modalità inaudite di comunicabilità.

Così, per un verso, l'improvvisazione jazz esemplifica sulla scena quanto accade nell'arte in generale, se si abbraccia una certa idea ermeneutica dell'esperienza artistica come processo interpretativo trasformativo dell'esperienza e di chi la fa (cfr. Ellis Benson 2003). Per altro verso, e così concludo, il jazz mette in questione l'arte come istituzione in maniera ben più radicale del *readymade*: i *readymades* sono oggetti reali che vengono spinti nel territorio dell'arte, sulla scorta del presupposto di istituzioni artistiche legittimate dalle ideologie estetiche che esse alimentano. Sulla base della sospensione della relazione arte/realità, motivata dalla scoperta che tutto può diventare arte, se esibito in un luogo adeguato, si sono così potute edificare teorie dell'arte finalizzate semplicemente a legittimare il mercato (e i suoi orrori). L'improvvisazione jazz pone invece il rapporto tra arte e realtà (vita) nel modo opposto. Non presuppone la cultura estetica e le sue istituzioni, ma viene da un'altra Terra e da un altro Mondo; e innesta nella Modernità dell'Occidente ciò che resta, sorprendentemente, Altro. Fa emergere un'arte che è reale, perché è viva, nel senso che costituisce realmente relazioni. Attraverso di essa si fa esperienza della realtà vivente della produzione performativa di comunità che viene percepita e partecipata come arte. Arte genuina, per dirla con Duque, che sorprendentemente, r/esiste al terrore, trasformando il nostro spazio-tempo anestetizzato e assuefatto all'orrore.

## Riferimenti bibliografici

- Barthes, R., 1984: *L'impero dei segni* [1970], trad. it. di M. Vallora, Torino, Einaudi.
- Béthune, C., 2008: *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck.
- Danto, A.C., 1964: *The Artworld*, «The Journal of Philosophy», 61, pp. 571-584.
- Danto, A.C., 2008: *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte* [1981], trad. it. di S. Velotti, Roma-Bari, Laterza.
- Deleuze, G., 2003: *Che cos'è l'atto di creazione?* [1987], trad. it. di A. Moscati, Napoli, Cronopio.
- Dickie, G., 1997: *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Duque, F., 2001: *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal.
- Duque, F., 2004: *L'arte pubblica nello spazio politico*, trad. it. di A. Bertinetto, «Estetica», 1, pp. 5-31.
- Duque, F., 2006: *Il terrore oltre il postmoderno* [2002], trad. it. di L. Sessa, Pisa, ETS.
- Duque, F., 2007: *La fresca rovina della terra. Dell'arte e i suoi rifiuti* [2002], trad. it. di L. Sessa, Napoli, Bibliopolis.
- Ellis Benson, B., 2003: *The Improvisation of Musical Dialogue*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte, E., 2004: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Goodman, N., 2008: *Vedere e costruire il mondo* [1978], trad. it. di C. Marletti, Roma-Bari, Laterza.
- Hegel, G.W.F., 1976: *Estetica* [1836-'38], trad. it. di N. Merker, Torino, Einaudi.
- Heidegger, M., 1984: *L'origine dell'opera d'arte* [1936], in *Sentieri interrotti*, trad. it. di P. Chiodi, Firenze, La Nuova Italia.
- Kant, I., 1963: *Critica del Giudizio* [1790], trad. it. di A. Gargiulo, riveduta da V. Verra, Bari, Laterza.
- Lessing, E.G., 2008: *Laocoonte* [1766], in *Opere filosofiche*, trad. it. di G. Ghia, Torino, Utet, pp. 133-308.
- Marsalis, W., 1990: *We Must Preserve Our Jazz Heritage*, «Ebony», November, pp. 159-164.
- Monson, I., 1996: *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Sparti, D., 2005: *Suoni inauditi*, Bologna, il Mulino.
- Sparti, D., 2007: *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Sparti, D., 2010: *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*, Bologna, il Mulino.
- Witkin, R.W., 2000: *Why Did Adorno 'Hate' Jazz?*, «Sociological Theory», 18, 1, pp. 145-170.

*alessandro.bertinetto@uniud.it*

# Arte, terrore, apocalisse

## Un esempio musicale

MARCO RAVERA  
Università di Torino

---

**ABSTRACT:** In the art of sound, the *Second Symphony* by Gustav Mahler can be considered as a remarkable example of the relationship between art and terror, precisely in the direction indicated by Félix Duque. In it, Apocalypse is celebrated as *always already happened* and therefore as *narrated*, and not as something *present*; so that the terror of the event is condensed in its entirety in the account of it, which is developed between premonition (first movement) and overcoming (angelical chant and final chorus), whereas the place of transition (the central movements) is not dramatic at all, and is structured as a subtle game of play, irony, reminiscence, and estrangement. Besides, it is typical of Mahler's art to represent totality as fragmented and disgregated; therefore Apocalypse and *apocatastasis*, which should constitute the reconciled totality, cannot be given but in the detachment represented by the renunciation of its perfect representation – detachment and renunciation that exclude any «conclusion» other from the childish peace of the *Urlicht*.

**KEYWORDS:** Symphony, resurrection, incompleteness, irony, estrange.

Qui parliamo di arte e terrore: è questo il tema che ci riunisce e che ci invita alla meditazione e alla discussione. E l'intervento di Félix Duque, bellissima sintesi del suo pensiero sia estetico sia religioso – ma del resto è ben difficile distinguere questi due momenti della sua riflessione –, ha declinato questi temi nell'orizzonte dell'apocalisse: ma di un'apocalisse mai presente, e che può essere data solo nella sua *narrazione*. Ciò mi ha spinto a interrogarmi, chiedendomi se e dove si potesse trovare un'opera d'arte che riunisse in sé queste tre parole, *arte*, *terrore* e *apocalisse*; e soprattutto se ve ne fosse una nell'arte che a me è più cara, cioè la musica, che è al tempo stesso l'arte più capace di penetrare nel profondo e di mettere a nudo le ansie, i timori, le angosce e le speranze dell'animo umano.

Ora, c'è un'opera, nella storia della musica, che effettivamente riunisce in sé quelle tre parole (e che, direi, le riunisce proprio nel senso indicato da Duque): è la *Seconda Sinfonia* di Gustav Mahler per soprano, contralto, coro

misto e orchestra, composta fra il 1887 e il 1894 ed edita nel 1897. L'opera si intitola *Auferstehung*, *Resurrezione*, e perciò, in qualche modo, *presuppone* l'apocalisse poiché la contiene al suo interno, non tanto *descrivendola* – questo è particolarmente importante per il nostro assunto – ma concentrandone spasmodicamente tutte le tensioni tra le pieghe del suo immane flusso sonoro; la *presuppone*, dunque, ma va già *oltre*. Questo è quanto io almeno ho sempre riconosciuto (o – meglio sarebbe dire – prima soltanto confusamente «percepito» e poi solo col tempo e dopo una lunga frequentazione davvero «riconosciuto») in quella sinfonia, a partire dai miei primi antichi ascolti adolescenziali, su vecchi dischi Lp della Vox dell'inizio degli anni Sessanta: supporti che ci apparirebbero oggi tecnicamente disastrosi con i loro stridii, i loro fruscii e le loro distorsioni, quasi ormai inascoltabili, pur nella magistrale direzione di Otto Klemperer alla guida della Filarmonica di Vienna e con le peraltro sublimi voci di Elisabeth Schwarzkopf e di Hildegard Rössl-Maydan. Non c'è dubbio che oggi, ormai, il Cd ci abbia reso tutti più difficili ed esigenti (o più dipendenti dalla *riproducibilità tecnica* dell'opera d'arte?). Ma mezzo secolo fa, quando in Italia Mahler era ancora semiconosciuto e le sue opere erano rarissimamente, se non pressoché mai eseguite – ancora non *alla moda*... e dunque, a quel tempo, non fagocitate dall'industria culturale e con ciò banalizzate e depotenziate – e difficilmente acquistabili anche su dischi, riuscire a venirne in possesso era una conquista, e ci si disponeva all'ascolto con fremiti d'emozione e con aspettative non facili da descrivere. Era tutto, da un capo all'altro, una scoperta! Così – mi si perdoni il riferimento autobiografico, che sarà certo poco *scientifico* ma assume, in questa sede, il significato e il valore di una *testimonianza* – così dunque io mi accostai allora alla sinfonia di cui stiamo parlando; e, appena spentasi l'ultima nota, l'impressione che ne avevo ricevuto fu tale che la mia reazione istintiva, in uno stato quasi di *trance*, fu di cercare una Bibbia nella biblioteca di casa e leggere d'un fiato l'*Apocalisse*, che mai prima di allora avevo preso in mano e di cui, sì e no, conoscevo soltanto il nome<sup>1</sup>.

Come è fatta dunque, come è «costruita» quella sinfonia? Intanto, e già ben più del *Titano*, della *Prima* (che nelle sue dimensioni relativamente con-

<sup>1</sup> Ho per lungo tempo avuto qualche pudore a confessare apertamente tale episodio di eccitazione giovanile, che ora addirittura mi risolve a divulgare per iscritto. Ma nel farlo mi conforta quanto scrive Arnold Schönberg nel saggio dedicato a Mahler in *Stile e idea*: «Ricordo benissimo che quando ascoltai per la prima volta la *Seconda sinfonia* di Mahler, fui colto, soprattutto in certi passaggi, da un eccitamento che si manifestava persino fisicamente con violente pulsazioni del cuore. Ciò nonostante, quando uscii dal concerto non mancai di verificare quanto avevo udito, alla luce di quelle regole che, come musicista, conoscevo e alle quali, secondo l'opinione comune di allora, un'opera d'arte doveva assolutamente attenersi. Trascurai così il fatto più importante: che alla fin fine quel lavoro mi aveva procurato un'impressione straordinaria, al punto da avvincermi involontariamente. Insomma un'opera d'arte non può raggiungere esito più grande di quello di trasmettere all'ascoltatore le

tenute, nel suo organico solamente orchestrale e nella sostanziale scansione in quattro movimenti, si richiama ancora alla forma «classica»), la *Seconda Sinfonia* presenta i prodromi di quella dilatazione della forma che è insieme la sua disgregazione e l'inizio della disgregazione della concezione occidentale (cioè sistematica e «metafisica»<sup>2</sup>) della tonalità, per cui Mahler poteva dire di concepire una sinfonia «come un mondo»; e – aggiungerei – come un mondo *sempre incompiuto*, sempre rimandante al di là di sé<sup>3</sup>. Opera di crisi, proprio per la sua disperata impossibilità di rappresentare la totalità, pur nello sforzo spasmodico di pervenirvi. Primo emblema, dunque, della poetica mahleriana appunto come poetica della *crisi*: una crisi ove si combattono, senza mai trovare pace e conciliazione – e anzi quasi programmaticamente fuggendo, col ricorso all'*ironia*, tale pace e tale conciliazione appena esse paiono proporsi – un'inesausta ricerca dell'infinito al di là di ogni forma, dunque di una totalità indefinitamente *aperta*, e l'istanza di una totalità non definitivamente perduta, di una regola d'ordine e di misura a cui pur la musica mahleriana tenta continuamente di sottrarsi, spezzando e disgregando le forme nel momento stesso in cui fa mostra di sottomettersi ancora a esse e di credere nella loro efficacia estetica e poetica che pure, appunto *ironicamente*, in Mahler si afferma solo appunto nell'autonegazione della forma. Ciò che non può non farci ricordare la mai risolta *Auseinandersetzung* di Mahler con Goethe, quel Goethe di cui – a quanto si narra – Mahler teneva le opere accanto a sé nella sua baita di Dobbiaco, ove si ritirava a comporre nella quiete dei boschi sudtirolesi, e del cui *Faust* musicherà la scena finale nella gigantesca *Ottava Sinfonia*, nota per la vastità del suo organico come *Sinfonia dei mille*. Si narra del resto che, insieme alle opere di Goethe, Mahler usasse compulsare continuamente anche quelle di Kant, e ne sorge spontanea la domanda: le leggeva davvero, componendo? O forse esse costituivano per

emozioni che si sono agitate nel creatore, con tale forza da farle infuriare e imperversare anche in lui. Ed io ne ero stato travolto, completamente travolto» (A. Schönberg, *Stile e idea*, trad. it. di M.G. Moretti, L. Pestalozza, con prefazione di L. Rognoni e saggio introduttivo di L. Pestalozza, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, p. 10). E dunque non ci sarà niente di strano se ciò che ha completamente travolto Schönberg possa anche, e con ben maggior ragione, aver completamente travolto un «melomane ingenuo» (figura, quest'ultima, che incontreremo di nuovo alla fine di questa breve discussione).

<sup>2</sup> «Metafisico come nessun altro compositore dopo Beethoven, egli [Mahler] ha eretto a propria metafisica l'impossibilità della metafisica stessa, battendo letteralmente il capo contro l'impossibile». Così, con una formulazione che non potrebbe cogliere meglio il centro del problema, T.W. Adorno, *Mahler. Discorso commemorativo di Vienna*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di G. Borio, Torino, Einaudi, 2004, p. 87.

<sup>3</sup> Per questi temi, mi permetto di rimandare al mio *Totalità e tonalità. Pensieri su atonalità e dodecafonia nella «fine della metafisica»*, «Hermeneutica», 2005, pp. 139-152. «Ogni sinfonia di Mahler – scrive del resto anche Adorno – sembra ricercare la possibilità di ricostruire una totalità viva dalle macerie del mondo musicale reificato», ed è questo il suo intrinseco dramma (cfr. T.W. Adorno, *Mahler*, trad. it. di G. Manzoni, in *Wagner. Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1970, p. 173).

lui solo una compagnia rassicurante quando – immerso in quei mondi a cui dava vita, in quelle immense costruzioni sinfoniche e corali che paiono non voler mai avere fine, ed anzi sottrarsi a ogni possibile *conclusione* – conduceva le forme, quelle forme compiute della cui misura Goethe e Kant erano stati in diverso modo i custodi, alla loro più estrema dilatazione, al limite della dissoluzione, nella disperata ricerca, già ironicamente velata di disincanto e rinuncia, di una compiutezza ormai divenuta impossibile? Non c'è risposta a questa domanda: quanto meno, nessuna testimonianza diretta. Ma Goethe e Kant erano lì con lui, fors'anche solo come *simboli*, e ciò invita dunque a pensare, a interrogarsi su ciò che la loro muta presenza potesse significare.

Ma veniamo ora alla struttura di quest'opera, insieme colossale ed enigmatica e, ciò che più conta, non ergentesi come un *sistema*: primo esempio paradigmatico (ammesso che il *Titano*, su questo punto, presentasse ancora qualche incertezza, peraltro risolta dall'accordo finale aperto e sospeso) del fatto che dunque «la musica di Mahler ha fatto costituzionalmente propria l'intuizione di Nietzsche [ma invero già di Schelling, come ben mostra Heidegger] secondo cui il sistema e la sua integra unità – che poi è la parvenza della riconciliazione – non sarebbe sincero»<sup>4</sup>. La sinfonia si apre con un vastissimo *Allegro maestoso*, recante l'emblematico titolo di *Totenfeier*, su cui Mahler stesso, in una lettera a Max Marschalk del 23 marzo 1896, scrive:

Ho intitolato il primo tempo *Totenfeier* e, se vuol saperlo, è l'eroe della mia *Prima Sinfonia* che io porto a seppellire. Da un osservatorio posto in alto, ho raccolto la sua vita in un limpido specchio. Al tempo stesso il grande problema: perché hai sofferto? Tutto non è altro che un inane, tremendo scherzo? A queste domande bisogna in qualche modo rispondere, se vogliamo sopravvivere, anzi, se vogliamo continuare a morire. A chi di dentro anche una sola volta nella vita s'è sentito risuonare questa domanda, s'impone l'obbligo di dare una risposta; la mia risposta è nell'ultimo tempo<sup>5</sup>.

E ancora, nelle note programmatiche da lui pensate per la prima esecuzione di Monaco nell'ottobre del 1900, diffuse peraltro a Dresda e in verità successivamente ritirate forse nel timore che sapessero troppo di «musica a programma» – ma per noi comunque sempre interessanti e rivelatrici, non solo *nonostante* la loro quasi irritante banalità, ma proprio *in ragione di essa*, cioè di una «banalità» che è essenziale alla sua musica stessa, come momento intrinseco di rivolta e di disperata ricerca della perdita ingenuità<sup>6</sup>:

<sup>4</sup> T.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., p. 196.

<sup>5</sup> Per questa come per le citazioni che seguono, nonché per le traduzioni riportate di testi inclusi nella sinfonia, il riferimento è sempre (con minime variazioni) a U. Duse, *Gustav Mahler*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>6</sup> Ancora T.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 81: «Ma sono proprio le sue *banalità*, pietrificazioni della tradizione, a evidenziare l'inconciliabilità della tradizione con il

Primo tempo: Allegro maestoso. Siamo accanto alla tomba di una persona amata. La sua vita, le sue lotte, il suo soffrire e volere passano, ancora una volta, dinanzi a noi, agli occhi dello spirito. In questo istante pieno di gravità che fa vibrare intensamente la nostra anima, nell'istante in cui ci togliamo di dosso, come si fa quando ci si scopre, tutto quanto è quotidiano avvillimento, tutto quanto è quotidiana confusione, in questo istante una voce severa tocca il nostro cuore, una voce che nel rumore del giorno non raccogliamo mai: – e adesso? Che cosa è la vita... ed ora, questa morte? C'è al di là un vivere ancora o tutto non è altro che un terribile sogno? E questa morte, questa vita, hanno un significato? A questa domanda dobbiamo rispondere se vogliamo continuare a vivere<sup>7</sup>.

soggetto. Esse sono indispensabili a una coscienza che si consegna senza riserve a una negatività storicamente ai suoi primi albori» (corsivo mio). *Banalità* che Mahler «trascina con arte superlativa nel linguaggio artistico», sì che «non c'è luogo in cui il banale che egli cita rimanga banale»: ciò che forse vale, più che per ogni altra sua opera, per questa *Seconda sinfonia*. Sulla cosiddetta *banalità* in Mahler sarebbe poi forse opportuno meditare a fondo, ancora una volta, quanto scrive Arnold Schönberg. La citazione è lunga, ma giova comunque riportarla per intero in ragione della sua straordinaria pregnanza: «Voglio occuparmi delle molte accuse rivolte all'opera di Mahler. Due sono le principali: il sentimentalismo e la banalità dei temi. Mahler ha molto sofferto per queste accuse. Contro la seconda si è quasi senza difesa; contro la prima non si sa proprio che cosa dire. Pensate: un artista in buona fede scrive un tema esattamente seguendo la propria esigenza espressiva; secondo i suoi sentimenti, senza cambiare una nota. Gli sarebbe facile evitare la banalità se appena lo volesse. Il più mediocre mestierante preoccupato più delle note che di quanto ha dentro di sé, è capace, con pochi tocchi di penna, di rendere «interessante» un tema banale, e molti temi «interessanti» nascono infatti in questo modo: proprio come qualsiasi pittore può evitare di dipingere porcherie con cura minuziosa e dipingere ugualmente delle porcherie ad ampie spatolate. E ora dunque immaginate: quest'uomo sensibilissimo e di alta spiritualità, dal quale abbiamo ascoltato le parole più profonde, proprio quest'uomo è stato ritenuto incapace di scrivere temi non banali, o quanto meno di alterarli per non farli apparire banali! Semplicemente credo che non ci abbia pensato, e per questa ragione: *effettivamente i suoi temi non sono banali*. A questo punto devo confessare che anch'io, in un primo momento, avevo giudicato banali i temi di Mahler. È importante che ammetta di essere stato Saul prima di diventare Paolo, poiché se ne può dedurre che nemmeno io fui immune da quelle «sottili capacità di discernimento» di cui van fieri certi avversari. *Ma mi sono estranee ora*, poiché la percezione sempre più chiara della bellezza e della magnificenza delle opere di Mahler mi ha portato a capire come non sia affatto sottile discernimento, ma al contrario clamorosa mancanza di discernimento, ciò che provoca simili giudizi. Avevo trovato banali i temi di Mahler, benché il lavoro nell'insieme mi avesse sempre fortemente impressionato; oggi, con la peggiore volontà del mondo, non potrei più reagire così. Tenete presente questo: se fossero davvero banali, li troverei più banali oggi di una volta. Banale infatti significa rozzo, qualcosa di basso livello culturale, che addirittura non appartiene a nessuna cultura. Al livello culturale più basso non troviamo il falso e il cattivo in senso assoluto, ma ciò che un tempo era giusto e che ora è caduto in disuso, che è stato superato, che non è più vero. [...] La banalità è dunque espressione di uno stato mentale e spirituale primitivo [...]: prima non era banale, ma lo divenne quando nuovi e migliori costumi lo misero da parte. Non può, però, elevarsi; se è banale, deve restare banale. Se quindi io affermo ora di non trovare più banali questi temi, non devono esserlo mai stati: un'idea banale, un'idea che ritengo invecchiata e consunta, a un esame più attento non può certo apparirmi nobile, ma soltanto ancora più banale. Se d'altra parte scopro che quanto più sottopongo queste idee ad analisi, tanto maggior bellezza e nobiltà di tratti vi trovo, non possono esservi dubbi: esse sono proprio l'opposto della banalità. Non si tratta di qualcosa che abbiamo già superato, che non possiamo non capire, ma di qualcosa il cui profondo significato è ancora ben lontano dall'essere rivelato, qualcosa di così profondo che ne avevamo colto solo la superficiale apparenza. [...] Credo perciò che il mutamento delle mie opinioni offra un criterio di valutazione migliore del giudizio che diedi al primo ascolto, giudizio che ognuno di noi è pronto ad emettere appena si imbatte in qualcosa che in realtà non comprende» (A. Schönberg, *Stile e idea*, trad. it. cit., pp. 16-18). *Sic* Schönberg: col che, e una volta per tutte, il discorso sulla *banalità* mahleriana ci pare *chiuso*.

<sup>7</sup> Sempre U. Duse, a proposito del testo qui citato, definisce tuttavia tali note programmatiche un

Seguono tre movimenti di gran lunga più brevi, esplicitamente «pensati come intermezzi»: i primi due sono solo strumentali mentre il terzo, ancora più breve, quasi una transizione al finale, ma una transizione che appare però uno snodo fondamentale dell'opera, è un *assolo* di contralto. Questa la descrizione che ne dà Mahler, sempre che ci degniamo di prenderlo sul serio – e noi ci rifiutiamo con forza di capire perché mai non si dovrebbe prenderlo sul serio:

Secondo tempo: Andante. Un felice istante della vita di questo caro scomparso e un malinconico ricordo della sua giovinezza e della sua perdita innocenza. Terzo tempo: Scherzo. Lo spirito dell'incredulità prende il sopravvento; scruta nella ressa delle apparizioni e perde assieme al puro modo d'intendere infantile la profonda fermezza che solo l'amore può dare. Dubita di sé e di Dio; il mondo e la vita diventano per lui solo puri fantasmi. La nausea per ogni cosa che è e che diviene lo afferra con il suo pugno di ferro e lo spinge a urlare per la disperazione. Quarto tempo: a solo di contralto *Urlicht*, da *Des Knaben Wunderhorn*. La toccante voce della fede ingenua risuona: –Vengo da Dio e a Dio voglio ritornare.

E infine la conclusione:

Quinto tempo: siamo di nuovo di fronte a tutti i terribili interrogativi e allo stato d'animo della fine del primo tempo. Risuona la voce di colui che chiama. È giunta la fine per tutto ciò che vive, il giudizio universale si annuncia, e tutto il terrore del giorno, di tutti i giorni, irrompe. Trema la terra, le tombe si spalancano, risuscitano i morti e vanno in schiere infinite. I grandi e i piccoli di questa terra, i re e i mendicanti, i giusti e gli scellerati, tutti si muovono. L'invocazione alla misericordia e alla generosità risuona terribile per i nostri orecchi. Aumenta ancora il terrore, perdiamo i sensi; perdiamo coscienza all'avvicinarsi del giudizio finale. Risuona il

«pasticcio nel quale banalità innominabili si alternano a spunti d'ingenua poesia, del tutto casuali», e di primo acchito sembrerebbe davvero difficile dargli torto. D'altra parte, sempre qui Duse aggiunge che Mahler «si comportò così e non c'è altro da dire. Questo egli ci chiede di pensare e non v'è serio motivo per non accogliere il suo consiglio»: riflessione, quest'ultima, assolutamente giusta e condivisibile ove non si decida per principio di considerare del tutto irrilevante l'intenzione autorale, come s'ingegna di fare tanta musicologia *disincantata* che, come l'*intenditore* goethiano, più portato a esaminare e a microtomizzare che a rapportarsi a un'opera d'arte in modo entusiasta e immediato, ne fa oggetto di irrisione sistematica. Giusto è invece ricordare che la musica di Mahler «attacca alle radici l'ordine estetico sicuro di se stesso, la statica finitizzazione dell'infinito», e che in essa «l'indifferenza nei confronti delle norme di una cultura musicale schizzinosa, o piuttosto la ribellione contro di esse, è ovunque predominante tanto nella creazione del particolare quanto nell'impianto complessivo» (T.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 80). E pertanto è semplicemente *incomprensibile* muovendo da prospettive siffatte e, casomai, può apparire ingenua. Che del resto una componente di sublime e, si vorrebbe dire, quasi «infantile» ingenuità (come perenne eppur sempre frustrata ricerca di un'immediatezza perduta) sia parte integrante della poetica mahleriana è cosa ben difficile da negare anche sulla scorta delle interpretazioni più fredde e intellettualistiche che non solo non ne colgono il segno, ma che non vedono come tale componente sia inscindibile da quell'eterna *inattualità* (*Mahler, der grosse Unzeitgemässe*) in cui lo stesso Adorno condensava il tratto più peculiare di tale poetica.

grande appello; risuonano le trombe dell'apocalisse. Nel mezzo di uno spaventevole silenzio crediamo di sentire in estreme lontananze un usignolo, ultima tremula eco di vita terrena. Lieve risuona il coro dei beati e dei celesti: – Risorgerai, sì risorgerai! – Allora si manifesta la magnificenza di Dio. Tutto è pace e beatitudine. Ed ecco: non c'è Giudizio, non ci sono peccatori, non ci sono grandi e non ci sono piccoli, non c'è pena e non c'è premio. Un possente sentimento d'amore pervade tutti noi che sappiamo e quindi siamo, nella beatitudine.

Ecco quindi il coro finale, su un testo tratto dal *Messia* di Friedrich G. Klopstock. Apparentemente, ma solo apparentemente, una «chiusa» sublime e una «soluzione». Ma è davvero così? Come giustamente è stato detto da molta critica, questo pur «sublime» finale non conclude nulla, è in un certo senso «scollegato» dal resto della sinfonia, è «isolato». Ugo Duse, nel suo studio già ricordato, insiste su questa discontinuità fra i tempi estremi e quelli centrali: «Debole è l'unità tematica, cui tanto allora [Mahler] teneva, illogico che tra i due tempi estremi si trovino tre intermezzi concepiti, anche l'ultimo, con perfetto senso dell'equilibrio, ma che lungi dall'unificare, interrompono la continuità fra i tempi estremi; nei quali, accanto a brani notevoli, coesistono soluzioni retoriche, prive di buon gusto. I temi del *Dies Irae* e dell'*Auferstehung*, presentati nel primo tempo e ripresi nell'ultimo, inizialmente sono trattati in modo magistrale, poi scadono. L'entrata del coro salva il finale, ma tutto sommato ciò che rimane è il ricordo dei tre tempi centrali. Anche l'obiettivo di andare oltre, nell'ultimo tempo, la forma sonata, fallisce. Pur nei propri gravi limiti il primo, nella loro bellezza il secondo e il terzo tempo, nella fedeltà allo spirito liederistico il quarto, non si contrappongono dialetticamente al Finale, ma lo isolano»<sup>8</sup>. Senza ora accogliere completamente, in ogni suo assunto, questa pur magistrale analisi, non possiamo non notare come essa venga incontro alla nostra lettura quando insiste nel vedere proprio nei tre tempi centrali l'autentico baricentro della sinfonia: sono quelli di cui *rimane il ricordo*, né potrebbe essere altrimenti perché è appunto in essi che si gioca tutto. Non è dunque una «soluzione», il pur grandioso e magniloquente Finale, quali che fossero in proposito gli intenti dell'autore così come emergono, secondo quanto prima abbiamo visto, dalla lettera a Marschalk e dalle mai abbastanza vilipese *note programmatiche*.

In effetti, ad onta della potenza retorica del primo movimento e della bellezza del coro finale, non c'è dubbio che il vero centro di gravità della sinfonia sia nei tre più brevi tempi centrali. E in questi – mi riferisco soprattutto ai primi due, il primo in forma di *Ländler* e il secondo uno *Scherzo* giocato sul *Lied* di *Des Knaben Wunderhorn* sulla *Predica di Sant'Antonio da*

<sup>8</sup> U. Duse, *Gustav Mahler*, cit., p. 191.

*Padova ai pesci* – Mahler *scherza*. Gioca. Scherza e gioca, certo: ma, come nota Theodor W. Adorno, di un gioco che sottende la disperazione poiché, come scrive il filosofo francofortese a proposito proprio dello *Scherzo*, esso «culmina nell’urlo strumentale del musicista disperato» ove «lo Stesso musicale, il Noi, che si esprime nei suoni di questa sinfonia, si sfascia. Si ha un momento di respiro tra questo tempo e quello successivo, con le sue struggenti voci umane; eppure già allora Mahler non si limitò al sicuro contrasto poetico tra trascendenza e corso del mondo, e nel corso dell’instancabile moto la musica si degrada con rozzi interventi dei fiati»<sup>9</sup>. Si *degrada*, appunto, ma di una degradazione *voluta*, perfettamente consona a quello *sfasciarsi del Noi*, del soggetto metafisico, in cui l’urlo *disperato* e la risata liberatoria vengono a identificarsi senza residui quando, come Mahler in questa pagina, ci si installa su quell’indistinguibile e impercettibile confine che insieme separa e unisce la dissoluzione nichilistica e il vitalismo più estremo, quali reazioni a un tempo opposte e reciprocamente connesse di fronte alla disgregazione della soggettività. Siamo infatti sul limite dell’apocalisse, eppure appunto pare – uso le parole di Duque, che a questo proposito mi paiono particolarmente atte a esprimere e commentare ciò che in questa sinfonia avviene – che non vi sia davvero la possibilità di «prenderla sul serio», e che quello che per l’umanità è il dramma più estremo, la fine di questo eone e la terrificante e attonita percezione dell’avvento del nuovo e ultimo (o forse di quell’eterno che in sé avvolge e annichila ogni eone, oltre ogni tempo), venga accolto proprio come i pesci hanno accolto la predica di Antonio. Non sarà dunque di troppo ripercorrere, dall’inizio alla fine, il testo del *Lied* di *Des Knaben Wunderhorn* che regge in filigrana lo sviluppo di questo allucinante e indefinibile *Scherzo*:

Antonius zur Predigt  
Die Kirche find’t ledig!  
Er geht zu den Flüssen  
Und predigt den Fischen!  
Sie schlag’n mit den Schwanz,  
Im Sonnenschein glänzen.  
Die Karpfen mit Rogen  
Sind all hierher zogen;  
Hab’n d’Mäuler aufrissen,  
Sich Zuhör’ns beflissen.  
Kein Predigt niemalen  
Den Fischen so g’fallen!  
Spitzgeschete Hechte,

<sup>9</sup> T.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., p. 143.

Die immerzu fechten,  
Sind eilends her schwommen,  
Zu hören des Frommen!  
Auch jene Phantasten,  
Die immerzu fasten:  
Die Stockfisch' ich meine,  
Zur Predigt erscheinen!  
Kein Predigt niemals  
Den Stockfisch' so g'fallen!  
Gut Aale und Hausen  
Die Vornehme schmausen,  
Die selbst sich bequemen,  
Die Predigt vernehmen!  
Auch Krebse, Schildkroten,  
Sonst langsame Boten,  
Steigen eilig von Grund,  
Zu hören diesen Mund!  
Kein Predigt niemals  
Den Krebsen so g'fallen!  
Fisch' grosse, Fisch' kleine,  
Vornehm' und gemeine,  
Erheben die Köpfe  
Wie verständ'ge Geschöpfe!  
Auf Gottes Begehren,  
Die Predigt anhören!  
Die Predigt geendet,  
Ein Jeder sich wendet!  
Die Hechte bleiben Diebe,  
Die Aale viel lieben;  
Die Predigt hat g'fallen,  
Sie bleiben wie Allen!  
Die Krebs geh'n zurücke,  
Die Stockfisch' bleib'n dicke,  
Die Karpfen viel fressen,  
Die Predigt vergessen, vergessen!  
Die Predigt hat g'fallen,  
Sie bleiben wie Allen!  
Die Predigt hat g'fallen,  
Hat g'fallen!<sup>10</sup>

<sup>10</sup> «Antonio va a predicare / Ma la chiesa è vuota. / Allora va al fiume / A predicare ai pesci. / Agitano le loro code / Tutte scintillanti nel sole. / Le carpe, con le loro uova / Sono venute tutte, / Hanno spalancato la bocca / Ascoltano tutte attente. / Mai per i pesci / Predica fu più piacevole. / I lucci aggressivi / Che sanno solo combattere / Hanno nuotato velocemente / Per ascoltare il pio. / E anche quei fantastici pesci / che digiunano sempre: / Intendo i merluzzi / Arrivano alla predica: / Mai per i merluzzi / Predica fu più piacevole. / Buone anguille e storioni, cibo dei nobili, / Si degnano anch'essi di ascoltare la predica; / Anche i gamberi, anche / Le tartarughe, sempre così lenti messaggeri, / salgono in tutta fretta dal fondo / per ascoltare la santa bocca. / Mai per i gamberi /

Insomma, il tutto dà un'impressione di leggerezza, di straniatazione svagata (e *volutamente* svagata). L'umanità accoglie l'annuncio dell'apocalisse proprio come i pesci si atteggiavano nei confronti della predica di Antonio, e al massimo se la racconta come una divertente divagazione, guizzandosene via come loro. Tutto si discioglie in quel raccontare guizzando, come in una caleidoscopica fantasmagoria. E in questa caleidoscopica e guizzante fantasmagoria non c'è dunque un «mondo vero», quel «mondo vero», e maledettamente *serio*, che certamente sarebbe stato oggetto della predica di Antonio se solo la chiesa non fosse stata *vuota* (ma, appunto, come avrebbe potuto non essere *vuota*?) e c'è solo – in quel tipico *mix* mahleriano di ironia ed *Entsagung*, che si traducono in infinita nostalgia – c'è appunto solo la *nostalgia* di un mondo vero, che non può essere presente se non come «favola», come «favola» raccontata dai suoni. Del resto – viene spontaneo pensarlo – forse Antonio avrebbe parlato, nella chiesa da lui trovata *vuota*, proprio del giudizio finale, dell'apocalisse, della resurrezione; e di tali cose è allora andato a parlare ai pesci, non trovando riscontro fra gli umani. Ma la reazione dei pesci è esattamente quella che avrebbe potuto incontrare presso gli umani, qualora fosse riuscito a predicare anche a loro. Pesci e umani sentono narrare dell'apocalisse, del giudizio, e la predica «piace», *die Predigt hat g'fallen*; ma poi, tranquilli e sereni, gli uni e gli altri «se ne guizzano via» e tornano alle loro usate faccende e alle loro abitudini quotidiane, come se nulla fosse stato. E allora non è dunque proprio questo, se ben ci riflettiamo, il vero *centro* della sinfonia?

A questa sorta di lunga «distrazione», di interminabile «intermezzo» – e non posso non pensare che molto in assonanza con Duque sia questo fatto che dobbiamo considerare, cioè che il *baricentro* di un'opera che si vuole così drammatica e tesa stia proprio nella *distrazione* e nell'*intermezzo* –, segue l'impressionante quarto movimento, *Urlicht*, con l'assolo di contralto. Canto ingenuo, quasi infantile, richiamo dell'Angelo che riconduce a Dio l'umanità ormai spenta:

O Röschen roth!  
Der Mensch liegt in grösster Noth!  
Der Mensch liegt in grösster Pein!  
Je lieber möcht'ich im Himmel sein.

Predica fu più piacevole. / Pesci grossi, pesci piccoli / Rari e comuni / Sollevano il capo / Come intelligenti creature. / Per desiderio di Dio / Essi ascoltano la predica. / La predica finisce / E ognuno se ne va. / I lucci rimangono ladroni / Nella lussuria le anguille. / La predica è piaciuta / E restano come prima. / I gamberi vanno a ritroso / I merluzzi restano grossi / Le carpe divorano tutto / Tutti dimenticano / Dimenticano la predica. / La predica è piaciuta / E restano come prima. / La predica è piaciuta / La predica è piaciuta».

Da kam ich auf einen breiten Weg;  
Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen;  
Ach nein! Ich liess mich nicht abweisen.  
Ich bin von Gott und will wieder zu Gott!  
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,  
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben!<sup>11</sup>

E subito dopo, l'aprirsi delle tombe, il resuscitare dei morti, la marcia di moltitudini innumerevoli verso il loro destino ultimo di resurrezione... Appunto, perché quando l'angelo di *Urlicht* chiama, non v'è più vita alcuna sulla terra. Ci si avvia alla Resurrezione finale, alla restaurazione finale «di tutte le cose». Allora l'apocalisse è già avvenuta. Ma *quando* è avvenuta? Paradossale: non lo sappiamo, non ce ne siamo accorti. *Totenfeier* la attendeva, la preparava; *Urlicht* e il coro finale la presuppongono. E allora, ripeto, *quando* si è data l'apocalisse, in questa sinfonia? Se ha avuto luogo *nel* tempo, è stato certo in qualche infinitesimo e inavvertibile istante nelle più riposte pieghe dei tempi centrali, del *Ländler* e dello *Scherzo*, nei momenti di «distrazione» e giocosi della sinfonia. E allora è come se non fosse avvenuta, o forse *davvero non è avvenuta*. È stata solo prima *attesa* e poi *presupposta* (sempre che qui il «prima» e il «poi» abbiano un senso e significhino qualcosa). Mahler ce la comunica, ce la «traduce» in qualche modo in suoni, ma non può dirla... perché *non c'è*, espressa com'è in una musica che «si fa comprendere e comprende se stessa in tutto e per tutto ma sfugge [*guizza via?*] alla mano che vorrebbe impadronirsi di ciò che ha compreso»<sup>12</sup>. «Il racconto della fine impedisce radicalmente la realizzazione della fine», dice Duque<sup>13</sup>; e tutto procede – richiamandoci ancora una volta ad Adorno – «abbandonandosi al fluire del tutto, di capitolo in capitolo, come in un racconto che non si sa come andrà a finire»<sup>14</sup> poiché qui, appunto, «è il compositore che vuole far musica come altri raccontano»<sup>15</sup>. E *la verità sta nell'intervallo* (nel caso dell'opera considerata: nei movimenti centrali e non certo nel bellissimo e tuttavia retorico e «isolato» coro finale).

E allora *grazie* a Félix Duque, per avermi offerto, a tanti anni di distanza da quella mia prima folgorazione adolescenziale che ho ricordato, un'ipotesi ermeneutica che mi ha permesso di riflettere ancora più a fondo su un'ope-

<sup>11</sup> «O rosellina rossa! / L'uomo giace nella più grande miseria / Nel più grande dolore! / Potessi piuttosto essere in cielo! / Me ne andavo per un'ampia strada / E allora venne un angioletto / E non voleva farmi passare. / Ma no, io non mi lascio mandare indietro! / Io sono venuto da Dio e a Dio voglio tornare! / Dio amato mi darà un lumicino / Che splenderà per me / Fino all'eterna vita beata».

<sup>12</sup> T.W. Adorno, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., p. 160.

<sup>13</sup> F. Duque, «Apocalypse now»? *Né ora, né mai. Pensare la postmodernità infinita*, *supra*, p. 24.

<sup>14</sup> T.W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 83.

<sup>15</sup> Idem, *Wagner. Mahler. Due studi*, trad. it. cit., pp. 193-194.

ra che ho tanto amato. E tuttavia – si dirà sulla scorta di Adorno – il dramma di oggi è che anche opere come *Auferstehung* sono diventate oggetto di consumo culturale. Così è certo facile immaginare il melomane ingenuo che fischieta il secondo tema di *Totenfeier* mentre si prepara la colazione del mattino, nella «pace di una familiarità appagata, sanata dal dolore della propria limitatezza» e non aliena, in fondo, da una venatura di «sentimentalismo culinario»<sup>16</sup>. Ma, sulla scorta di queste brevi considerazioni ispirate da Duque, vorrei concludere con questa domanda, che non posso non lasciare aperta: il melomane ingenuo che fischieta il secondo tema di *Totenfeier* (o che magari tenta penosamente di canticchiare *Urlicht*) mentre si prepara la colazione del mattino, e con ciò tutto pervaso da *sentimentalismo culinario*, è uno che non ha capito niente o forse è proprio quello, l'unico – pur nella sua pretesa ottusità che i *critici sapienti e dotti* vorrebbero mettere alla gogna – che in fin dei conti *ha capito tutto*? Anche lui in fondo, il nostro melomane ingenuo – emblema quant'altri mai di quella «casualità della semplice esistenza» divenuta, per la creazione come per la fruizione artistica, «un fattore normativo»<sup>17</sup> – è uno al quale *die Predigt hat g'fallen...* e che ha ascoltato, senza alcun dubbio con autentico piacere *estetico*, come una cosa che a lui molto *hat g'fallen*, la *narrazione* dell'apocalisse.

marco.ravera@unito.it

<sup>16</sup> Ivi, pp. 177 e 183.

<sup>17</sup> Idem, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, trad. it. cit., p. 83.

# Il “sapere assoluto” e un versetto di Marco (ora e per sempre, *Offenbarung*)<sup>1</sup>

GIANLUCA GARELLI  
Università di Firenze

**ABSTRACT:** What happens to time in the *Phenomenology of Spirit*, once the self-consciousness has reached the form of «absolute knowing»? This question has always been crucial for Hegel’s scholars. What does it mean that absolute knowing «deletes» [*tilgt*] time, since it is here (and just here) that the spirit can begin its «new», true story? The hypothesis presented in this paper is in a broad sense «theological». To understand the difficult final steps of Hegel’s masterpiece, the essay proposes a parallel reading of a famous verse from the Gospel of Mark (1.15), dedicated to the fulfillment of the *kairos* as a premise for the advent of the kingdom of God.

**KEYWORDS:** G.W.F. Hegel, time, *kairòs*, absolute knowing, end of history.

I. Che cosa avvenga del tempo secondo la *Fenomenologia dello spirito*, una volta che la coscienza abbia concluso il proprio cammino e sia diventata consapevole di sé nella forma del «sapere assoluto», è questione che da oltre due secoli inquieta gli interpreti di Hegel. Ciò soprattutto in considerazione di due passaggi testuali, che riporto qui di seguito. Nel primo, Hegel esplicita con chiarezza l’idea di un *compimento* della temporalità nel momento in cui lo spirito perviene al culmine della propria autocoscienza:

<sup>1</sup> Il testo qui presentato costituisce parte di uno studio, in corso di realizzazione, dedicato al tema della certezza sensibile nella *Fenomenologia dello spirito* e al suo rapporto con la religione. Nella loro autonomia, queste pagine sembrano offrire un’interpretazione di Hegel più azzardata di quanto (spero) non apparirà a suo tempo, una volta concluso il lavoro e debitamente restituita l’argomentazione al suo contesto. Va detto che si tratta in ogni caso – ed è doveroso ammetterlo – di un’interpretazione parziale e non ortodossa, almeno rispetto allo *standard* delle letture hegeliane, per un duplice motivo: 1) cerco di leggere la *Fenomenologia* nella sua (relativa) autonomia dal successivo sistema; e in certo modo 2) di rinvenire nelle sue pieghe testuali elementi per così dire di *immunizzazione* dal sistema stesso. Ovviamente non mi sfugge la parzialità di questa lettura: essa tuttavia mi pare non del tutto inappropriata a dialogare con la prospettiva presentata da Félix Duque nel testo pubblicato in questo volume. Di qui anche il senso del sottotitolo che ho dato al mio contributo.

Il tempo è il concetto stesso, che c'è, cioè esiste [*da ist*] e si rappresenta alla coscienza come intuizione vuota; è per questo che lo spirito si manifesta necessariamente nel tempo, e si manifesta nel tempo fino a quando non coglie il suo puro concetto: vale a dire, fino a quando appunto non cancella il tempo [*die Zeit tilgt*]<sup>2</sup>.

Nel secondo passo in questione, invece, Hegel accenna a una «nuova esistenza [*das neue Daseyn*]», e in tal modo si riferisce anche a un nuovo mondo popolato di nuove figure. In questo contesto, il sapere assoluto pare da intendersi non come una «fine» del tempo, nel senso di una sua cessazione, perché anzi al contrario l'argomentazione sembrerebbe suggerire qualcosa come un nuovo inizio. Lo spirito, spiega Hegel,

deve ricominciare daccapo, in maniera [...] ingenua, presso la sua immediatezza, e muovendo di qui deve ricominciare la sua generosa ascesa e farsi grande, come se tutto quanto precede fosse per lui perduto, e come se non avesse imparato nulla dall'esperienza degli spiriti che lo hanno preceduto<sup>3</sup>.

Il compito di uno spirito che ha raggiunto l'assolutezza del sapere parrebbe qui tutt'altro che esaurito: Hegel lo afferma per esempio quando usa l'espressione *sich [...] groß zu ziehen*, che può letteralmente intendersi come «farsi grande», ma anche – secondo l'accezione dell'aggettivo tedesco *großzügig* – nel senso del compito generoso e magnanimo che attende ancora lo spirito. Quasi come se la vicenda della sua libertà responsabile incominciasse davvero soltanto ora, e la *Fenomenologia*, in qualche misura, fosse non già e non tanto la storia romanzata della coscienza, bensì piuttosto la preistoria della libertà dello spirito consapevole di sé.

Con ciò, tuttavia, non si è fatto altro che rafforzare la questione da cui si era partiti: che cosa significa che il sapere assoluto «cancella» il tempo, *a fortiori* se qui e solo qui esso può ricominciare una vera storia? In che modo, in altri termini, il contenuto delle due citazioni può risultare non contraddittorio, e come comprendere il senso della loro successione? Insomma: che cosa accade effettivamente con l'instaurarsi del regime del sapere assoluto, quando lo spirito finalmente sembra far tesoro della propria storia? In che senso tutto è compiuto, se Hegel dice che il suo cammino deve ricominciare da capo e «presso la sua immediatezza» (proprio ciò che al principio invece veniva negato alla coscienza ancora statica della «certezza sensibile»)? Si tratta di domande delicate, perché riconducono in prossimità di temi im-

<sup>2</sup> G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito* [1807], a cura di G. Garelli, Torino, Einaudi, 2008, p. 756 (qui e di seguito, la paginazione della *Fenomenologia* a cui rimando è quella dell'originale, riportata nell'edizione critica e nella traduzione italiana indicata).

<sup>3</sup> Ivi, p. 764.

barazzanti e tutt’altro che sconosciuti agli interpreti – ancora una volta: la questione della fine della storia, quando non le divagazioni su uno Hegel in cattedra a Berlino, ideologo organico della monarchia prussiana.

2. L’ipotesi che vorrei presentare in questa sede è in senso lato «teologica», e potrei formularla nella tesi seguente: alla comprensione dei passi in questione può significativamente giovare la lettura parallela di un versetto del Vangelo di Marco. L’assenza di prove testuali che giustifichino l’accostamento mi appare, rispetto a un teologo di formazione quale fu Hegel, di per sé abbastanza irrilevante; preme comunque sottolineare che in questione, qui, non è tanto un problema storico-filologico, quanto piuttosto l’individuazione di una virtualità significativa implicita nel testo della *Fenomenologia* (certo, non concepita in questa prospettiva come propedeutica al successivo sistema, bensì in una sua compiuta autonomia).

Recita dunque Marco (1,15):

πεπλήρωται ὁ καιρὸς καὶ ἤγγικεν ἡ βασιλεία τοῦ θεοῦ·  
μετανοεῖτε καὶ πιστεύετε ἐν τῷ εὐαγγελίῳ.

La traduzione che si può leggere nella versione italiana canonica dice testualmente: «Il tempo è compiuto e il Regno di Dio è vicino; convertitevi e credete al Vangelo»<sup>4</sup>. Una traduzione ben fondata sul piano letterale, che tuttavia merita probabilmente qualche osservazione.

a) *πεπλήρωται* è un perfetto del verbo *πληρούσθαι*. Dunque indica un’azione che si è compiuta, ma le cui conseguenze perdurano nei loro effetti. L’esempio classico che si suole fare ai discenti della lingua greca antica, quando si spiega il perfetto verbale, è *μεμάθεκα*, perfetto di *μανθάνω* (che ha la medesima radice, fra l’altro, di *μάθησις*): «ho imparato», (atto compiuto nel passato, una volta per tutte) «e quindi so». Si noti allora che nel versetto citato non abbiamo a che fare né con un aoristo (dunque con una forma verbale che indicherebbe un’azione passata, ma indeterminata), né tantomeno con un imperfetto (che potrebbe riferirsi a un’azione continuativa nel passato), bensì, ripetiamolo ancora, con un *perfetto* (indicante appunto un’azione *perfecta*, vale a dire compiuta). Se possibile, vorrei aggiungere che il verbo qui esprime anzi un’azione perfettiva addirittura per *due* ragioni: 1) per *forma* grammaticale, appunto, perché si tratta di un’azione espressa

<sup>4</sup> Cfr. *Nuovo testamento greco-italiano* (ed. Nestle-Aland), a cura di B. Corsani, C. Buzzetti, Roma, Società Biblica Britannica & Forestiera, 1996, p. 89.

con un perfetto; ma anche 2) per *contenuto* semantico (che dunque appare un contenuto quasi autoreferenziale, rispetto alla forma), dal momento che *πεπλήροται* vuol dire appunto «si è compiuto», o meglio: «si è riempito», si è *satis-factum*, cioè ha concluso la propria *Erfüllung*; si è saziato, al contempo rendendosi abbastanza degno di qualche cosa. Ma di che cosa? Semmai, questo è il punto.

b) ὁ καιρός – su questa parola si potrebbero osservare molte cose. Intanto, la scelta di tradurla con «il tempo» è accettabile, a patto di fare qualche precisazione rispetto al termine italiano. Da una parte, infatti, in Marco 1,15 non si parla di χρόνος – cioè del tempo inteso come successione di istanti, ovvero kantianamente come pura forma dell'intuizione, «divenire intuito», quell'«astrarre che insieme è» di cui Hegel parla per esempio nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* (§ 258), nella figura personificata di Saturno-Kronos, *auctor temporum*, «produttore di tutto e divoratore dei suoi prodotti»<sup>5</sup>. Se dunque la forma verbale *πεπλήροται* si riferisse a un tempo-χρόνος, certamente il versetto indicherebbe nel modo più semplice e triviale una fine degli avvenimenti storici. Ma Marco 1,15 non parla di χρόνος, né d'altra parte parla di αἰών (con il compimento del quale ci si riferirebbe alla conclusione di un tempo stabilito, di un eone cosmico o di un *aevum*)<sup>6</sup>. Il problema del versetto in questione – se non sono del tutto fuori strada – mi parrebbe determinato piuttosto dalla difficoltà di pensare, di nuovo, *la continuità nella discontinuità*, cioè di pensare il salto in una dimensione esistenziale nuova (*Das neue Daseyn*, dice appunto Hegel nelle ultime pagine della *Fenomenologia*: ma non è il caso, per ora, di affrettare le conclusioni). Ma che cosa sarà mai καιρός, allora? Ancora nel greco della *koiné*, se la parola χρόνος veniva adoperata in riferimento alla temporalità sequenziale, al succedersi degli istanti, con il termine καιρός si indicava invece qualcosa come un'irruzione: l'ora, il momento in cui accade qualcosa di *qualitativamente* diverso – un *Sonderfall*, si potrebbe dire con Carl Schmitt, la cui dimensione temporale eccede lo scorrere della

<sup>5</sup> G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* [1830], a cura di B. Croce, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 233-234. Sulla (problematica) identità di Kronos-Saturno, titano, figlio di Ouranos e di Gaia («colui che fornisce le misure, di continuo, poiché egli è "l'originatore dei tempi", come dice Macrobio»), e sulla filologicamente ancor più problematica sua identificazione con Chronos, cfr. G. De Santillana, H. von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo* [1993<sup>2</sup>], a cura di A. Passi, Milano, Adelphi, 2003, pp. 162-165 e 494-497.

<sup>6</sup> Per la distinzione fra καιρός e αἰών, intesi come «i due concetti che chiariscono con maggior evidenza la concezione neotestamentaria del tempo», cfr. O. Cullmann, *Cristo e il tempo* [1946], a cura di B. Ulianich, Bologna, EDB, 2005, pp. 61-72: «Ciò che caratterizza l'impiego di *kairos* è il fatto che esso designa un momento del tempo determinato dal contenuto, mentre *aion* indica una durata, uno spazio di tempo limitato o illimitato». Cullmann ribadisce peraltro la difficoltà di «tradurre adeguatamente le diverse espressioni relative al tempo, poiché esse acquistano in ogni passo un senso teologico condizionato dal contesto» (ivi, p. 61).

cronologia ordinaria. Certamente sul piano quantitativo il *καιρός* è sempre esposto al rischio: può essere travolto dagli eventi, dal quotidiano con la sua dimensione di *Verfallenheit*, potremmo forse dire parafrasando malamente Heidegger.

Nell’*ora* di cui si parla in Marco 1,15 abbiamo invece l’instaurazione della βασιλεία τοῦ Θεοῦ, cioè del «regno di Dio». Il versetto sembra insomma sottintendere che la compiutezza dei tempi non significa affatto fine della storia – semmai anzi, per esprimersi con un po’ di trivialità, il bello deve ancora venire. Proprio al modo in cui, se l’ipotesi di una trasposizione hegeliana non è troppo azzardata, la cancellazione della *Zeit* nel primo dei due passi sopra citati, tratti dal capitolo sul sapere assoluto, non impedisce che nel secondo si accenni a un nuovo inizio – a un nuovo mondo popolato di figure nuove. Il tempo del *καιρός* è pregno di futuro: ed è precisamente in questo senso della temporalità che, per esempio, Alexandre Koyré poteva scrivere in riferimento a Hegel che «la “dimensione” prevalente del tempo è il futuro, che, in qualche modo, è anteriore al passato», e «dal futuro giunge a sé nell’ora»: un *futuro anteriore* la cui dimensione perfettiva tiene paradossalmente aperto il sistema<sup>7</sup>.

Si ritorni dunque brevemente al primo dei due passaggi tratti dal capitolo sul Sapere assoluto. Se le considerazioni tentate sinora non sono fuori luogo, il tempo di cui Hegel sta parlando non è quello logico e lineare – concepito sul tipo di quella retta immaginaria di cui Kant parla (con una metafora spaziale tutt’altro che accidentale) nell’«Estetica trascendentale» della *Critica della ragion pura*<sup>8</sup>. Quel tempo, inteso come successione di *Itzt* – il tempo delle formule astratte e degli orologi, per citare ancora Koyré –, è insieme *spazio*. Ora però, certamente questo tempo non prevede una fine né una compiutezza: la retta è, nel suo concetto stesso, infinita. Nel versetto di Marco piuttosto, come s’è detto, si annuncia il πλήρωμα del *καιρός*, il quale si è compiuto in quanto adempiuto, «riempito» del suo contenuto – καὶ ἤγγικεν ἡ βασιλεία τοῦ Θεοῦ.

c) ἤγγικεν è, di nuovo, una forma al perfetto: per questo sembra persuasiva la scelta di tradurre questo verbo con «è vicino». A patto, naturalmente, che non venga del tutto oscurato il processo logico di cui si sostanzia questa scelta interpretativa. Il verbo in questione qui è ἐγγίζω, che condivide la propria radice con ἐγγύς, «vicino, presso, dappresso, accanto» – avverbio che può indicare moto o quiete. Quest’ultimo elemento pare degno di partico-

<sup>7</sup> Cfr. A. Koyré, *Nota sulla lingua e la terminologia hegeliane* [1931], in R. Salvadori (a cura di), *Interpretazioni hegeliane*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 157 ss.

<sup>8</sup> Cfr. I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chiodi, Torino, Utet, 1967, A 33/B 49-50.

lare attenzione, se si considera il fatto che ἐγγίζω, il cui significato al transitivo è «avvicino, accosto», ha anche un significato intransitivo: «mi accosto, mi avvicino», ovvero «raggiungo». Soprattutto, nel suo spettro semantico questo verbo conserva anche un significato che in qualche modo si colloca a metà fra quello transitivo e quello intransitivo: «accelero, affretto». Ora, se ha senso riportare quest'ultima considerazione all'esegesi di Marco 1,15, l'utilizzo di ἐγγίζω nel versetto potrebbe sottolineare il fatto che la temporalità peculiare del regno di Dio, per così dire, non è una piatta successione cronologica sempre eguale a se stessa, ma implica per essenza un costante *cambiamento di ritmo*. E questo non già nel senso per cui χρόνος possa scorrere più rapidamente – il che è ovviamente impossibile –, bensì semmai (per servirsi comunque in via provvisoria di un'immagine tratta dall'ambito fisico-matematico) nel senso dell'*accelerazione* che ha luogo in ogni istante e in ogni punto di un moto circolare uniforme<sup>9</sup>. Si ha qui infatti a che fare con un duplice impulso e – per così dire – con una sorta di corrispondenza: da una parte l'attrazione del centro, dall'altra l'energia necessaria al mobile per conservare la propria traiettoria e la propria velocità. Dunque – pur nella consapevolezza dei limiti impliciti ed espliciti, presenti nell'adozione dell'immagine in questione – è forse anche in questo senso che bisognerebbe sforzarsi di pensare il «regime» (ἡ βασιλεία) instaurato dalla Parola<sup>10</sup>.

d) Tutte queste premesse sono necessarie per comprendere infine l'invito di Marco a πιστεύειν ἐν τῷ εὐαγγελίῳ. Se si è disposti a prescindere per un momento dal possibile valore catechetico dell'espressione, la traduzione «credere al vangelo» in questo contesto potrebbe infatti risultare in parte equivoca. Mi parrebbe da accogliere dunque, in via preliminare, il suggerimento del filologo americano Glenn Most, secondo il quale per comprendere l'accezione evangelica del πιστεύειν è opportuno anzitutto distinguere fra un «“credere *che* x”», cioè, credere che una proposizione sia vera sulla base di una dimostrazione adeguata e di argomenti schiaccianti (chiamiamola “credenza epistemica”) e “credere *in* x”, cioè credere in qualcuno o in qual-

<sup>9</sup> Senza alcuna intenzione di accentuare indebitamente l'immagine circolare, segnalo qui che Riccardo Dottori ha sottolineato che la peculiare temporalità del sapere assoluto non dev'essere ovviamente assimilata a fantomatiche predizioni astrologiche o a un improbabile diritto del filosofo di dire l'ultima parola (sul senso della storia, sul divenire degli eventi o quant'altro), bensì semmai alla concezione nietzscheana dell'*eterno ritorno* dell'eguale, nella sua dimensione dirompente rispetto alla cosiddetta temporalità lineare. Cfr. R. Dottori, *Che cos'è il sapere assoluto? Osservazioni conclusive sulla Fenomenologia dello spirito*, «Il cannocchiale», 3 (2007), pp. 244-246.

<sup>10</sup> Sull'espressione ἡ βασιλεία, con riferimento però a Matteo 10,7, cfr. ancora O. Cullmann, *Cristo e il tempo*, trad. it. cit., pp. 112-113: «Questa espressione non si preoccupa principalmente di fissare una data o un limite di tempo, ma si riferisce invece alla divisione del tempo» prodotta dalla *Menschwerdung*. Cfr. anche ivi, pp. 262-263.

cosa indipendentemente da qualsiasi prova e talvolta contro ogni evidenza (chiamiamola “credenza non-epistemica”)<sup>11</sup>.

L'intenzione di Most sarebbe quella di mostrare in questo punto una differenza tra il Vangelo di Giovanni, in particolare al capitolo 20 (che descrive le apparizioni di Gesù risorto), e i Vangeli sinottici. Ma lasciando da parte gli intenti generali dell'argomentazione di Most – che andrebbe inserita nella sua preziosa ricostruzione della storia degli effetti, letteraria e iconografica, della vicenda di Tommaso l'Incredulo – e con ciò anche il suo giudizio circa la presunta discrasia fra i Vangeli sinottici e il testo giovanneo, mi limiterò a suggerire che anche il πιστεύετε di Marco 1,15 potrebbe utilmente essere letto sulla falsariga di questa indicazione. Più ancora, con lo Hegel del capitolo sulla Religione contenuto nella *Fenomenologia*<sup>12</sup>, potremmo forse dire che in questione qui è un *Wahrnehmen* (con esplicito riferimento all'etimologia della parola) in cui il «percepire» cede il passo a un «tener-per-vero» nel quale alla presenza del corpo del Risorto si sostituisce la sua spiritualizzazione nella comunità ecclesiale: qui la credenza (secondo la *Prima Lettera di Giovanni*, 1) non necessita più di vedere, udire e toccare il proprio oggetto, né di prove sicure.

Potrebbe così essere utile, quanto agli scopi del presente contesto, individuare nel πιστεύειν di Marco 1,15 una nozione non riducibile a termini gno-seologico-epistemici – quelli per cui, sia detto di passaggio, nella *Repubblica* platonica (511d-e) la πίστις (credenza) costituisce un determinato grado del sapere, la cui certezza si colloca fra quella infima della εἰκασία (facoltà di congetturare circa le apparenze che ci si mostrano) e quella propria della διάνοια (intelligenza fondata su ipotesi). Dunque, πιστεύειν ἐν τῷ εὐαγγελίῳ potrebbe qui riferirsi non soltanto – e non soprattutto – a un sapere epistemico (che sia inteso come *knowing-that* o come *knowing-what* qui poco importa). πίστις non designerebbe allora un atto singolo di credenza in un certo contenuto dogmatico, bensì una *fede* indissolubile da una dimensione di *speranza* (cioè di fiducia nella temporalità futura) e di *carità* – quasi a ribadire, in breve, una sostanziale inseparabilità delle tre virtù teologali, come tre aspetti di un unico atteggiamento cristiano<sup>13</sup>. Come affermava del resto Jacob Taubes nelle sue ultime lezioni su Paolo, «la “fede in” non è affatto solo greca», cioè

<sup>11</sup> G. Most, *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'Incredulo* [2005], trad. it. di D. La Rosa, Torino, Einaudi, 2009, p. 56.

<sup>12</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito* [1807], trad. it. cit., p. 714.

<sup>13</sup> Senza stabilire un'improbabile equivalenza fra i due termini, bisognerà tuttavia ricordare che anche il *Wissen* hegeliano si dice «assoluto» non in quanto designa un possesso teoretico-contemplativo (cfr. R. Dottori, *Che cos'è il sapere assoluto?*, cit.), e che il cammino della *Fenomenologia dello spirito* culmina in una dimensione che implica anche una trasformazione del Sé, in quanto insieme *essere* (*Seyn*) e *fare* (*Thun*).

non risponde solo a un grado di certezza epistemica, «*ma si colloca al centro di una logica messianica*»<sup>14</sup>.

e) Con queste considerazioni, si giunge infine alla parola-chiave del versetto di Marco: μετανοεῖτε. Certamente μετάνοια designa un mutamento di parere, e dunque la «conversione» e in qualche caso perfino l'atto di ricredersi o di pentirsi: dunque «convertitevi e credete al Vangelo» è versione ben più che legittima. E tuttavia, nella linearità di questa esortazione, la traduzione smarrisce qualcosa di più di una sfumatura – quella per cui, se si stava procedendo in una certa direzione, si tratta di invertire la rotta. Quasi a significare: «Avete creduto in contenuti determinati e oggettivi, ne avete fatto i vostri idoli»; fino a quando, per ricorrere a un'espressione diderotiana citata da Hegel nella *Fenomenologia* – un giorno qualcuno non ha dato una bella «gomitata» al simulacro, «e – patatrac! – ecco l'idolo caduto a terra»<sup>15</sup>. Nell'attuale καιρός, tuttavia, ad andare in frantumi è la possibilità stessa di idolatrare oggetti dalla presenza vuota: la nuova πίστις si presenta come un μετα-νοεῖν, un cambiamento rivoluzionario nel modo di pensare.

3. Secondo l'*Epistola ai Galati* (4,4), Dio mandò il suo Figlio Ὅτε δὲ ἦλθεν τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου, «alla venuta della pienezza del tempo»<sup>16</sup>. Ragion per cui,

πεπλήροται ὁ καιρὸς καὶ ἤγγικεν ἡ βασιλεία τοῦ θεοῦ·  
μετανοεῖτε καὶ πιστεύετε ἐν τῷ εὐαγγελίῳ.

potrebbe forse a questo punto suggerire – per la prospettiva, del tutto non ortodossa, di una *apocalittica* hegeliana – un tenore forse non troppo distante

<sup>14</sup> J. Taubes, *La teologia politica di San Paolo* [1987], trad. it. di P. Dal Santo, Milano, Adelphi, 1997, p. 29. A proposito di questa fede ha scritto Hans Küng, non senza un esplicito richiamo tanto agli scritti teologici giovanili di Hegel, quanto alle pagine sul perdono contenute nella *Fenomenologia*: «Necessarie sono qui una fiducia e una confidenza radicali. E si ricorderà che “aver fiducia” (*trauen*) è la traduzione letterale di quel *pisteuein* neotestamentario che, come i termini equivalenti in greco ed in latino, esprimono un rapporto con la “fedeltà” (*Treue*) e viene comunemente tradotto con *fede*. Io posso amare Dio soltanto se di lui mi fido, ho fiducia in lui. La *pistis* di Dio e la *pistis* dell'uomo sono strettamente connesse». Ci sarebbe dunque un'«affinità [...] non solo etimologica tra fede (*Glauben*) ed “amare” (*lieben*) ed anche “lodare” (*loben*)» (H. Küng, *Incarnazione di Dio. Introduzione al pensiero teologico di Hegel, prolegomeni ad una futura cristologia* [1970], trad. it. di F. Janowski, a cura di D. Pezzetta, Brescia, Queriniana, 1972, pp. 297-298).

<sup>15</sup> G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito* [1807], trad. it. cit., p. 493.

<sup>16</sup> L'uso del termine χρόνος in alternativa al καιρός di Marco 1,15 potrebbe forse indicare, in questo contesto, la certezza paolina nella prossimità della Parusia. Osservo di passaggio che perfino nel contesto di Apocalisse 10,6, l'espressione χρόνος οὐκέτι ἔσται (letteralmente «non ci sarà più tempo») viene tradotta nella versione canonica con «Non vi sarà più indugio!» (mentre la versione

da questo: «Si sono adempiute le condizioni di un evento liberatorio (la *absolutio* del sapere assoluto), qualcosa di qualitativamente unico – un’*occasione* insieme storica ed eterna che compie il cammino già tracciato. È *l’ora* perché nulla appaia più nella luce di prima. Cambiate dunque il vostro modo di pensare: vivete nella speranza del futuro, come annunciato dalla buona novella».

*gianluca.garelli@unifi.it*

interconfessionale in lingua corrente opta per «non passerà molto tempo ancora»). Ha scritto in proposito ancora Cullmann che neppure χρόνος in contesto neotestamentario «ha per oggetto il tempo astrattamente concepito. Questo termine non viene impiegato come nella filosofia greca», bensì «in concreto rapporto con la storia della salvezza». Il passo dunque «non è da intendersi nel senso che il tempo verrà soppresso, ma, per analogia con Ab. 2,3 ed Ebr. 10,37, dovrà tradursi con: “non si avrà più tempo determinato”»; e cita in nota anche «Beda il Venerabile, che tende a una interpretazione filosofica: “mutabilis saecularium temporum varietas cessabit”» (O. Cullmann, *Cristo e il tempo*, trad. it. cit., p. 72).



---

# Saggi

---



# Il contributo di Johannes Lohmann alla trasformazione semiotica del kantismo

GIUSEPPE GALANZINO

---

**ABSTRACT:** Johannes Lohmann (1895–1983) was Professor of Comparative Linguistics at Freiburg University. His reflections on language embody a successful attempt to reconcile Humboldtian theories, Kantian transcendental philosophy and Heidegger's hermeneutics. As a committed follower of Humboldt, he also recognizes that diversity of languages is not only a diversity of sounds and signs, but also a diversity of world views. We always live inside a language, whose structure, syntax, grammar and lexicon perform our knowledge and interpretation of reality. If we assume that the world itself exists through language, it means that language stands for the *a priori* condition of thought. Proceeding along these lines, Lohmann applies the conceptual Kantian structure in a radical way, rejecting the predominance of the subject and ascribing the transcendental element to the language. By means of these reflections, and by assuming the priority given to language over any other knowing act, Lohmann offered a significant contribution to the linguistic turn in twentieth century philosophy.

**KEYWORDS:** J. Lohmann, W. von Humboldt, hermeneutics, *a priori*, semiotic transformation, linguistic turn.

## 1. L'eredità humboldtiana

Gli scritti di Wilhelm von Humboldt sul linguaggio hanno segnato un percorso di riflessione che ha caratterizzato in modo determinante la svolta linguistica, che ha contraddistinto la filosofia del XX secolo. I suoi studi hanno fornito i principi essenziali per una trasformazione radicale della concezione del linguaggio nel panorama filosofico contemporaneo. La priorità attribuita al linguaggio rispetto a ogni atto di conoscenza costituisce il nucleo centrale del suo pensiero. La sua eredità è stata accolta e assimilata da numerosi linguisti e filosofi. Tra questi, Johannes Lohmann si distingue sicuramente per il taglio interpretativo e la radicalità dell'impostazione. Il percorso intellettuale di Lohmann riflette una mente dai molteplici interessi e la passione

lucida per una speculazione che non si concentra su un'unica disciplina ma che ama spaziare in campi interdisciplinari.

Docente di linguistica generale e comparata dal 1933 al 1963, Johannes Lohmann si è formato alla scuola della linguistica storica, fondata da Franz Bopp. I suoi scritti iniziali sono di carattere eminentemente linguistico e lo collocano nell'ambito degli studi tradizionali dell'indoeuropeo, coerentemente in linea con i suoi maestri della scuola di Berlino. L'evoluzione del suo pensiero lo porta però presto ad abbandonare i vecchi maestri e a trovarne di nuovi. Questo periodo si protrae fino agli inizi degli anni Quaranta e probabilmente non è casuale che la pubblicazione dei suoi primi saggi di argomento linguistico-filosofico coincida con il suo ritorno all'Università di Friburgo. È questa la fase in cui si allontana progressivamente dalla linguistica tradizionale e dalle teorie della linguistica indoeuropea. La linguistica di Humboldt e l'ermeneutica di Heidegger diventano i suoi nuovi punti di riferimento.

Tale svolta ha il suo culmine nel 1948, anno in cui Lohmann fonda la rivista «Lexis. Studien zur Sprachphilosophie, Sprachgeschichte und Begriffsforschung», di cui sarà curatore fino al 1954, ultimo anno di pubblicazione. «Lexis» è la sede in cui compaiono i suoi primi e significativi saggi di carattere filosofico, in cui l'influenza del pensiero di Heidegger emerge in modo decisivo. Ormai la rottura con le teorie tradizionali dell'indoeuropeo e con la linguistica strutturalista è radicale. Quale alternativa, Lohmann propone invece un recupero di Humboldt, le cui tesi sono molto più vicine all'interpretazione del concetto di linguaggio che negli scritti di questo periodo Lohmann sta maturando.

Autentico erede di Humboldt, anche Lohmann considera il linguaggio non solo una delle varie facoltà a disposizione del genere umano, ma quella attraverso la quale l'uomo riconosce il mondo e se stesso, perché, come Humboldt scrive, «l'uomo è tale solo attraverso il linguaggio»<sup>1</sup>. È grazie al linguaggio che l'uomo trova una sua collocazione nel mondo e non esiste dimensione per l'uomo che sia priva di linguaggio: viviamo sempre all'interno di una lingua che rappresenta la condizione principale dei nostri atti di comunicazione e di comprensione della realtà e questa lingua determina la prospettiva da cui noi vediamo il mondo e attraverso la quale lo interpretiamo.

<sup>1</sup> W. von Humboldt, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung*, in *Gesammelte Schriften*, im Auftrag der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaft, a cura di A. Leitzmann *et al.*, Berlin, de Gruyter, 1968, vol. IV, p. 16 (trad. it. *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, in *Scritti sul linguaggio* [1795-1827], a cura di A. Carrano, Napoli, Guida, 1989, p. 125).

Nel saggio *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung* del 1820, Humboldt scrive:

Dalla reciproca dipendenza del pensiero dalla parola e viceversa appare chiaro che le lingue sono propriamente un mezzo non per presentare le verità già conosciute ma, assai più, per scoprire le verità prima sconosciute. La loro diversità non è una diversità di suoni e di segni ma delle stesse visioni del mondo. In ciò è racchiuso il fondamento e lo scopo ultimo di ogni ricerca linguistica<sup>2</sup>.

Le lingue, nella loro diversità, offrono ciascuna una *Weltansicht*, una visione del mondo in cui il parlante già sempre si trova. Tale visione del mondo costituisce la costante *koiné*, si potrebbe dire, in cui l'uomo si muove e attraverso la quale interagisce con il mondo e le cose. Le lingue, e quindi le loro visioni del mondo, pur differendo tra loro, sono però tra loro equivalenti perché, come scrive Humboldt, maestro esemplare di relativismo culturale, «tutte le lingue insieme rassomigliano a un prisma di cui ogni faccia mostrerebbe l'universo sotto un colore di diversa sfumatura»<sup>3</sup>. Le «diverse sfumature» attraverso cui si mostra l'universo costituiscono dunque un filtro attraverso il quale l'uomo vede il mondo e che la nostra modalità di conoscenza della realtà già sempre presuppone.

Queste affermazioni hanno influenzato notevolmente i maggiori rappresentanti dell'ermeneutica filosofica. Nella terza parte di *Verità e metodo*, Hans-Georg Gadamer dedica alcune pagine molto intense alla filosofia del linguaggio di Humboldt, nelle quali si legge:

Il linguaggio non è solo una delle doti di cui dispone l'uomo che vive nel mondo; su di esso si fonda, e in esso si rappresenta, il fatto stesso che gli uomini abbiano un *mondo*. Per l'uomo il mondo esiste come mondo in un modo diverso da come esiste per ogni altro essere vivente nel mondo. Questo mondo si costituisce nel linguaggio. È questo il vero nocciolo dell'affermazione di Humboldt secondo cui le lingue sono delle visioni del mondo<sup>4</sup>.

Questa è anche l'ottica in cui Lohmann si colloca nell'interpretazione del pensiero di Humboldt, ma sottolineando un legame ancora più stretto tra le lingue storiche e le visioni del mondo che rappresentano. Le lingue,

<sup>2</sup> Idem, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung*, cit., p. 27 (trad. it. *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, cit., p. 132).

<sup>3</sup> Idem, *Essai sur les langues du nouveau Continent*, in *Gesammelte Schriften*, cit., vol. III, p. 321 (trad. it. *Saggio sulle lingue del nuovo continente*, in *Scritti sul linguaggio* [1795-1827], cit., p. 132).

<sup>4</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, in *Gesammelte Werke*, vol. 1, Tübingen, Mohr (Siebeck), 1999, p. 446 s (trad. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, p. 507).

con la loro struttura, la loro sintassi, la loro grammatica e il loro lessico hanno già sempre insite in sé modalità che influiscono e preformano il nostro modo di essere nel mondo. L'uomo «vive con gli oggetti percepiti esclusivamente nel modo in cui glieli porge la lingua»<sup>5</sup> scrive Humboldt; ma Lohmann, compiendo un passo ulteriore, dichiarerà che la lingua determina le modalità del nostro pensare e richiamandosi a Kant ancor più di quanto Humboldt abbia fatto, affermerà che la lingua è la condizione della possibilità della nostra conoscenza.

Il linguaggio è certo un mediatore tra il pensiero e il mondo, tuttavia la «rivoluzione copernicana»<sup>6</sup> avviata da Humboldt e portata a compimento da Lohmann consiste nel mostrare che il linguaggio non è il momento di raccordo tra due termini preesistenti e coesistenti, ma è anteriore ai due termini stessi. Humboldt scrive:

È mia convinzione che il linguaggio debba essere considerato come immediatamente insito nell'uomo: esso è infatti assolutamente inspiegabile come opera che il suo intelletto produca nella chiarezza della coscienza. [...] Non si potrebbe inventare il linguaggio se il suo tipo non preesistesse nell'intelletto umano<sup>7</sup>.

Questo per Lohmann rappresenta un ottimo presupposto teorico, ma non è ancora sufficiente a spiegare l'importanza del fenomeno del linguaggio. Per Humboldt il linguaggio deve essere ancora considerato come «insito nell'uomo». La posizione di Lohmann si richiama direttamente alla lezione di Humboldt, ma la radicalizza. Non è il linguaggio a conformarsi al mondo e al nostro pensiero, ma esattamente il contrario, ovvero sono le forme del mondo e del pensiero a essere determinate dal linguaggio o, più precisamente, dalle lingue storiche.

In *Philosophie und Sprachwissenschaft*, l'opera maggiore di Lohmann pubblicata nel 1965, si legge:

Tutti finora, anche Humboldt, considerano il linguaggio a partire dall'individuo (il «soggetto» pensante del pensiero moderno), come espressione del suo «pensiero» (nel senso più ampio del termine) o dei suoi progetti. Questo è però innaturale,

<sup>5</sup> W. von Humboldt, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, a cura di D. Di Cesare, Paderborn, Schöningh, 1998, p. 186 (trad. it. di D. Di Cesare, *La diversità delle lingue*, Roma-Bari, Laterza, 2000<sup>3</sup>, p. 47).

<sup>6</sup> Per il concetto di «rivoluzione copernicana» applicato alla filosofia del linguaggio di Humboldt, cfr. D. Di Cesare, *Introduzione a W. von Humboldt, La diversità delle lingue*, trad. it. cit., in particolare pp. XXXIX e XLVII, e il breve ma interessante volume di O. Hansen-Løve, *La révolution copernicienne du langage dans l'œuvre de Wilhelm von Humboldt*, Paris, Vrin, 1972.

<sup>7</sup> W. von Humboldt, *Über das vergleichende Sprachstudium in Beziehung auf die verschiedenen Epochen der Sprachentwicklung*, cit., p. 16 (trad. it. *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, cit., p. 124 s.).

perché visto storicamente, ciò che noi chiamiamo «pensiero» [...] si è realizzato soltanto attraverso un processo di eliminazione (*Ausscheidungs-Prozess*) derivante dal naturale comunicare degli uomini tra loro (*Miteinander-Reden der Menschen*)<sup>8</sup>.

La filosofia del linguaggio di Lohmann, pur assimilando motivi tratti dalla concezione filosofica di Humboldt, presenta aspetti radicalmente nuovi. La tesi lohmanniana della derivazione del pensiero dal linguaggio è collocata in una dimensione storica, in cui la storia del linguaggio, intesa come evoluzione del «comunicare degli uomini tra loro», del *Miteinanderreden der Menschen*, diventa l'orizzonte comune a tutti gli uomini e la condizione fondamentale della conoscenza, ovvero della nostra interpretazione del mondo. Il linguaggio, nel corso di un continuo «processo di eliminazione», ovvero di trasformazione delle forme linguistiche che si trovano nelle lingue storiche e da cui derivano i presupposti per la costituzione di forme logiche nuove, determina l'evoluzione del pensiero umano e si antepone al «soggetto pensante del pensiero moderno». Nella trasformazione delle proposte filosofiche di Humboldt, il motivo trascendentale kantiano diventa essenziale, ma viene ricollocato in una luce nuova, all'interno di un'impostazione del problema di derivazione heideggeriana e rigorosamente fondato sull'identificazione di «storicità» e «linguisticità».

## **2. Il linguaggio come coscienza dell'umanità**

La storia del linguaggio, secondo Lohmann, instaura un rapporto di rispecchiamento con la storia dell'uomo. In *Philosophie und Sprachwissenschaft* essa viene infatti definita «nei suoi aspetti essenziali *identica* alla storia dell'umanità»<sup>9</sup>; e inoltre si legge: «La tesi di questo libro, espressa in termini sintetici e temerari, è che la storia dell'uomo può essere *compresa* solo come storia del linguaggio»<sup>10</sup>. Questa dichiarazione programmatica riflette l'impostazione fondamentale della filosofia del linguaggio di Lohmann. La

<sup>8</sup> «Bisher alle, auch Humboldt, verstehen Sprache vom Individuum (dem denkenden "Subjekte" der modernen Denkform) her – als Ausdruck von dessen "Denken" (dieses Wort im weitesten Sinne genommen) oder Planen. Dieses ist deshalb widernatürlich, weil geschichtlich gesehen das, was wir "Denken" nennen [...] erst durch eine Art von Ausscheidungs-Prozess aus dem natürlichen Miteinander-Reden der Menschen heraus zustande gekommen ist, und nur so sich bilden konnte» (J. Lohmann, *Philosophie und Sprachwissenschaft*, in *Erfahrung und Denken. Schriften zur Förderung der Beziehung zwischen Philosophie und Einzelwissenschaften* [1965], Berlin, Duncker & Humblot, 1975<sup>2</sup>, p. 49).

<sup>9</sup> «Die [Sprach-Geschichte ist] mit der Menschheits-Geschichte in ihrem wesentlichen Aspekte *identisch*» (*ibidem*).

<sup>10</sup> «Die These dieses Buches ist kurz und kühn gesagt die, daß die menschliche Geschichte nur als Sprach-Geschichte verstanden werden kann» (*ivi*, p. 62).

storia del linguaggio e, in particolare, la storia della lingua, non si risolvono semplicemente in un oggetto di studio di una disciplina quale può essere la linguistica. Il linguaggio non ha analogie con altri fenomeni dell'esperienza umana, ma rappresenta il tratto distintivo dell'esistenza e connota l'uomo come tale. In questo senso, si può dunque affermare che la storia dell'uomo è speculare alla storia del linguaggio e solo con essa può essere compresa.

Un termine essenziale in questo processo di identificazione della storia dell'uomo con la storia del linguaggio è rappresentato dalla «coscienza». Lohmann fa coincidere il concetto di linguaggio con la forma storica della coscienza e, lungo la storia del linguaggio, distingue due momenti: un primo momento in cui il linguaggio è inteso come «coscienza non consapevole» (*unbewußtes Bewußtsein*) e un secondo momento in cui il linguaggio diventa «coscienza consapevole» (*bewußtes Bewußtsein*).

Il linguaggio è, in una formulazione paradossale, ma non per questo meno esatta, la «coscienza (individualmente ancora) inconsapevole» dell'umanità, da cui poi deriva, in un lungo processo di eliminazione, la «coscienza consapevole»<sup>11</sup>.

Attraverso la storia del linguaggio è possibile comprendere la storia dell'uomo perché, come scrive Lohmann, il linguaggio rappresenta la «coscienza dell'umanità». L'individuo non è consapevole di questo processo di identificazione tra linguaggio e coscienza, in quanto questo non avviene a livello individuale, bensì collettivo. All'interno della comunità dei parlanti, di quel *Miteinanderreden der Menschen* che costituisce l'umanità, il singolo uomo non perviene a una coscienza individualmente consapevole. Nel caratterizzare il linguaggio come «coscienza inconsapevole», Lohmann riconosce la presenza di un'antinomia, che è insita nella sua stessa natura. Il linguaggio, inteso come «coscienza inconsapevole», sembra rappresentare un'autocontraddizione (*der Widerspruch ihrer selbst*), perché è come presumere che la coscienza riconosca se stessa, come inconsapevole, ancor prima di essere consapevole di se stessa. Questo però nel linguaggio accade sempre, in quanto come esemplifica Lohmann «il linguaggio era ad esempio già in sé un agire "logico" [...], quindi una coscienza logica (esistente) prima di ogni "logica" consapevole»<sup>12</sup>. Questo significa che tutto ciò che a livello di coscienza individuale non può che sembrare opera della coscienza – per esempio appunto il pensiero, la logica – era comunque già presente e all'opera nel linguaggio

<sup>11</sup> «Die Sprache ist, in paradoxer, aber deshalb nicht weniger exakter Formulierung, das (individuell noch) "unbewußte Bewußtsein" der Menschheit, aus dem dann, in einem langen Ausscheidungs-Prozeß, das "bewußte Bewußtsein" hervorgeht» (*ibidem*).

<sup>12</sup> «So ist die Sprache etwa z. B. schon an sich ein "logisches" Handeln [...], also (existierendes) logisches Bewußtsein vor aller bewußten "Logik"» (*ibidem*).

stesso, senza che esistessero una coscienza, un pensiero, una logica in senso odierno. Sin dal suo primo manifestarsi, il linguaggio è sempre conoscenza, pensiero, logica, prima ancora di ogni conoscenza, pensiero o logica consapevoli. Tutto questo significa che nel linguaggio, ovvero nelle singole lingue, è già sempre presente nella loro struttura una forma, soggetta a evoluzione continua, che costituisce il presupposto fondante per le categorie della conoscenza, del pensiero, della logica e delle forme di cultura. L'individuo, dal momento in cui nasce, si ritrova già sempre all'interno di questa struttura, a cui ricorre per formulare i propri pensieri. Le nostre forme di pensiero, la nostra struttura logica si trovano da sempre in un terreno precostituito, nel linguaggio. I prodotti delle nostre forme di pensiero non sono quindi che derivati del lungo processo della storia del linguaggio, in cui tutto ciò che poi si costituisce come proprio dell'individuo consapevole è già sempre operante come coscienza collettiva.

### **3. Una rivoluzione copernicana**

La filosofia kantiana costituisce un punto di riferimento costante nella speculazione di Lohmann. Nonostante i numerosi richiami polemici, riconducibili innanzitutto alla negazione da parte di Lohmann di ogni forma di soggettivismo di derivazione kantiana, alcuni aspetti essenziali del criticismo kantiano vengono comunque assimilati, previa una loro debita trasformazione, nella filosofia del linguaggio di Lohmann. La struttura concettuale della filosofia kantiana offre infatti la base portante su cui Lohmann fonda filosoficamente la sua concezione del linguaggio. Lohmann interviene all'interno della cornice strutturale kantiana per sostituire e invertire i termini e le figure logiche principali, ma l'impostazione di fondo resta quella trascendentale.

In un articolo del 1964 dal titolo *Was ist Sprache als "innere Form"*, Lohmann esprime un giudizio severo nei confronti di Kant, muovendo una critica diretta all'aspetto più caratterizzante il suo pensiero:

Non so se sia già stato osservato da qualcuno, che e quanto sia inadeguata come immagine la nota definizione di Kant della tesi fondamentale della sua filosofia come «rivoluzione copernicana». Molto più adatta come metafora astronomica sarebbe la definizione di «rivoluzione tolemaica», nel senso di un ultimo tentativo di mantenere uno schema *ego*-centrico per noi innato del mondo o della conoscenza, che ora tuttavia non concerne più (come nell'antichità e nel medioevo) la costituzione del *cosmo*, bensì la struttura della conoscenza. Il mezzo relativo è in entrambi i casi un'ipotesi – movimenti ipotetici di pianeti per i tolemaici – per Kant l'ipotesi della coscienza «trascendentale» [...].

La coscienza, anche quella trascendentale, è un «io» – l'io sono però innanzitutto «io stesso» – questo non può essere cambiato da nessun ragionamento trascendentale. [...] La mia tesi [...] è invece che la vera rivoluzione copernicana possa essere solo nel senso della «svolta» di Heidegger, che qui ora intendo come una rivoluzione anti-ego-centrica (anti- inteso in modo non affatto polemico, come una mera inversione di direzione), realizzata in base alle nostre conoscenze odierne della storia dello spirito umano, nelle modalità in cui questa si è compiuta nel *linguaggio* in decine o persino centinaia di millenni, da quando l'uomo esiste<sup>13</sup>.

Lohmann riprende il noto motivo della «rivoluzione copernicana», come indicato da Kant nella prefazione alla seconda edizione (1787) della *Critica della ragion pura*. Constatata l'impossibilità di fondare tramite concetti le basi di una conoscenza *a priori* partendo dagli oggetti, come era consuetudine della metafisica tradizionale, Kant prova a percorrere un cammino inverso, formulando «l'ipotesi che gli oggetti debbano regolarsi sulla nostra conoscenza». Questo mutamento di prospettiva sembra accordarsi meglio alla «possibilità d'una conoscenza *a priori*, che stabilisca qualcosa relativamente agli oggetti, prima che essi ci siano dati»<sup>14</sup>. Tale cambiamento di prospettiva è quindi comparabile alla rivoluzione concettuale operata da Copernico che, nell'impossibilità di spiegare i movimenti celesti in funzione della loro rotazione intorno alla terra, ipotizzò la loro immobilità, facendo invece ruotare intorno a loro l'osservatore.

In Kant, l'esito di tale inversione di prospettiva non ha condotto però che alla costituzione di un'altra ipotesi altrettanto improbabile quanto quella dell'universo tolemaico, fondata, come Lohmann scrive, sulla «coscienza trascendentale». Lohmann rifiuta la possibilità di una coscienza o di un'apper-

<sup>13</sup> «Ich weiß nicht, ob es schon von irgendjemand bemerkt worden ist, daß und wie sehr Kant's bekannte Bezeichnung der Grundthese seiner Philosophie als "kopernikanische Wendung" als Bild unangemessen ist. Viel besser würde dafür als astronomische Metapher die Bezeichnung "ptolemäische Wendung" passen, im Sinne eines letzten Versuches, ein uns angeborenes ego-zentrisches Welt- bzw. Erkenntnis-Schema aufrechtzuerhalten, das allerdings jetzt nicht mehr (wie in der Antike und im Mittelalter) den Bau des Kosmos, sondern die Struktur der Erkenntnis betrifft. Das Mittel dazu ist beide Male eine Fiktion – fiktive Planeten-Bewegungen bei den Ptolemaikern – bei Kant die Fiktion des "transcendentalen" Bewußtseins [...]. Das Bewußtsein, auch das transcendente, ist ein "Ich" – das Ich aber bin zunächst "Ich selbst" – daran kann kein transcendentales Raisonement etwas ändern. [...] Meine These [...] ist demgegenüber die, daß die wahre kopernikanische Wendung nur so etwas wie Heidegger's "Kehre" sein kann, worunter ich hier jetzt eine anti-ego-zentrische Wendung verstehe (anti- ganz unpolemisch gemeint als eine bloße Richtungs-Umkehrung), ausgeführt auf Grund unserer heutigen Kenntnisse von der Geschichte des menschlichen Geistes, wie sie sich in Jahrzehntausenden, oder wohl schon Jahrhunderttausenden, seit es Menschen gibt, in der Sprache vollzogen hat» (J. Lohmann, *Was ist Sprache als "innere Form"?*, «Archiv für Begriffsgeschichte», IX [1964], p. 173).

<sup>14</sup> I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (2. Auflage, 1787), in *Gesammelte Schriften*, a cura della Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, vol. III, Berlin, Reimer, 1904, p. 12 (trad. it. di G. Gentile, G. Lombardo-Radice, *Critica della ragion pura*, con una introduzione di V. Mathieu, Roma-Bari, Laterza, 1981, vol. I, p. 20).

cezione che, in quanto «trascendentale», in termini kantiani, possa costituire la condizione della possibilità di una conoscenza *a priori* comune a tutti gli uomini. Ribadendo che «la coscienza è [...] un “io”» e che «l’io sono però innanzitutto “io stesso”», Lohmann nega la funzione trascendentale della coscienza espressa dall’io penso kantiano, in quanto l’io può rappresentare soltanto un’individualità, un soggetto singolo.

Lohmann sottrae al soggetto kantiano il carattere trascendentale della coscienza e lo ascrive al linguaggio, da lui definito, come si è visto, «coscienza dell’umanità». È in questo senso che Lohmann afferma quindi che il linguaggio è «la soggettività assoluta» (*die absolute Subjektivität*)<sup>15</sup>, l’«appercezione collettiva». Il pensiero moderno e la scienza in particolare nella loro interpretazione della realtà hanno invece erroneamente anteposto a tutto l’«io dell’appercezione individuale» (*individuell apperzipierendes Ich*), ma solo per poi annullarlo in un secondo momento, in quanto punto di vista soggettivo, a favore di una oggettivazione assoluta della realtà. L’«io dell’appercezione individuale» non è un soggetto dotato di facoltà trascendentale, ma è in realtà il singolo individuo, che deriva la propria possibilità di conoscenza solo da ciò che Lohmann definisce *appercezione collettiva*: «Esso [l’io dell’appercezione individuale] ha avuto origine dall’appercezione collettiva, individualmente inconsapevole, del linguaggio umano, ovvero delle lingue umane»<sup>16</sup>.

Il momento conoscitivo del singolo soggetto può essere soltanto quello dell’«appercezione individuale», che nasce unicamente nell’ambito di un’«appercezione collettiva». L’individuo da solo non potrebbe disporre di quelle facoltà conoscitive universali di interpretazione della realtà e, si potrebbe dire, di «significazione» del mondo, ovvero di un’attribuzione di senso, se queste non gli fossero conferite da quella dimensione in cui già sempre si trova e che corrisponde a ciò che Lohmann identifica con l’espressione «appercezione collettiva».

Ma in che cosa consiste l’«appercezione *collettiva*» del linguaggio? Essa si può descrivere innanzitutto come l’immagine speculare della soggettività trascendentale (della coscienza in generale), esposta da Kant nella *Critica della ragion pura*, nella forma del linguaggio attuale<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> J. Lohmann, *Philosophie und Sprachwissenschaft*, cit., p. 64.

<sup>16</sup> «Das [individuell “apperzipierende” Ich ist] aus der kollektiven, individuell unbewußten Apperzeption der menschlichen Sprache, bzw. der menschlichen Sprachen entstanden» (ivi, p. 63s.).

<sup>17</sup> «Worin besteht aber die “kollektive Apperzeption” der Sprache? Sie läßt sich zunächst beschreiben als das Spiegelbild der von Kant in der Kritik der reinen Vernunft exponierten “transzendentalen Subjektivität” (des Bewußtseins überhaupt) in der Form der aktuellen Sprache» (ivi, p. 64).

Allo «schema ego-centrico», che assegna all'io penso la funzione di appercezione trascendentale, quale condizione formale di ogni conoscenza, Lohmann oppone una «visione anti-ego-centrica», in cui le condizioni della conoscenza non provengono dal soggetto della coscienza trascendentale ma hanno origine nell'orizzonte del linguaggio. Il linguaggio, come «coscienza dell'umanità», riveste quindi una priorità sull'individuo, nel senso che, nel suo manifestarsi innanzitutto nella collettività e nella storia, precede e si antepone all'individuo stesso. Solo attraverso il processo storico di evoluzione delle lingue si formano i fondamenti di una conoscenza possibile attraverso quel fenomeno collettivo del *Miteinanderreden der Menschen* che forma l'«appercezione collettiva». In questo senso Lohmann introduce nella sua concezione filosofica quell'aspetto trascendentale che in Kant contraddistingue l'appercezione pura, l'io penso, la coscienza, e lo ascrive al linguaggio. Identificando il linguaggio con la «coscienza dell'umanità» e assegnandogli la funzione di «appercezione collettiva», Lohmann intende non solo indebolire il ruolo del soggetto kantiano ma anteporre a esso quello del linguaggio come condizione della possibilità della conoscenza. Se il linguaggio è inteso da Lohmann come «soggettività assoluta» e l'«appercezione collettiva» è una «immagine speculare della soggettività trascendentale [...] nella forma del linguaggio», il *Miteinanderreden der Menschen*, il linguaggio, costituisce non solo l'orizzonte gadameriano all'interno del quale l'umanità accade, ma è destinato a rappresentare un orizzonte «trascendentale», ovvero una condizione della possibilità della conoscenza che, come «soggettività assoluta» si antepone a ogni altra forma di soggettività.

Sono questi i termini in cui Lohmann inquadra la propria rivoluzione copernicana. Come si è visto<sup>18</sup>, l'espressione «rivoluzione copernicana» nella filosofia del linguaggio non è certo nuova. Il termine è stato già utilizzato per la concezione del linguaggio di Humboldt, di cui Lohmann riprende alcuni aspetti, ma introducendoli in una prospettiva sostanzialmente nuova. Il tratto distintivo della proposta di Lohmann è costituito senz'altro dalla radicalità nel considerare l'aspetto trascendentale del linguaggio. Secondo Lohmann il linguaggio non solo contribuisce alla costituzione di una «visione del mondo», come in Humboldt, ma diventa la condizione della possibilità della nostra conoscenza. Sono questi i presupposti in base ai quali Lohmann connoterà esplicitamente il linguaggio come «apriori»<sup>19</sup>, contribuendo a costituire le basi filosofiche di quella corrente di pensiero denominata da Karl-Otto Apel «trasformazione semiotica del kantismo».

<sup>18</sup> Cfr. *supra*, nota 6.

<sup>19</sup> Cfr. per es. J. Lohmann, *Philosophie und Sprachwissenschaft*, cit., p. 238.

#### 4. Il linguaggio come apriori

Nell'introduzione a *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Karl-Otto Apel si sofferma sulla considerazione che nella filosofia contemporanea i termini del rapporto tra filosofia e linguaggio hanno subito un mutamento fondamentale, segnando una cesura tra il secolo XX e il XIX.

[Tale mutamento] consiste nel fatto che la lingua non viene più trattata esclusivamente come «oggetto» della filosofia, ma invece per la prima volta viene considerata col massimo impegno dalla filosofia come «condizione della possibilità». Per questo, con «filosofia del linguaggio» non s'intende più una «filosofia del o della», così come «filosofia della natura», «filosofia del diritto» [...] e via dicendo; essa non si limita a sistematizzare l'ambito oggettuale della scienza empirica del linguaggio [...]; essa viene oggi trattata ampiamente [...] come *prima philosophia*, vale a dire, come è avvenuto dopo la comparsa di Kant, per la critica della conoscenza, [...] essa è subentrata al posto dell'«ontologia»<sup>20</sup>.

La filosofia analitica e l'ermeneutica filosofica hanno conferito, pur in termini diversi, una priorità al linguaggio che ha segnato un cambiamento radicale nella storia della filosofia. La «svolta linguistica» che ha caratterizzato il secolo XX sottende una concezione del linguaggio che diventa condizione del nostro stesso modo di rapportarci alle problematiche filosofiche. Il linguaggio non è più solo oggetto di un ambito disciplinare ma è riconosciuto come elemento predominante della possibilità stessa di fare filosofia. Il venir meno del linguaggio, dichiarato da Heidegger nel *Brief über den Humanismus* a esprimere un'incapacità di proseguire il discorso filosofico di *Essere e tempo*<sup>21</sup>, e la dichiarazione di Gadamer in *Verità e metodo* che induce a riconoscere un'identificazione di essere e linguaggio<sup>22</sup> potrebbero rappresentare gli estremi opposti, eppure coincidenti, di un percorso ermeneutico che ha trasformato il panorama filosofico. Dalla consapevolezza dell'impossibilità di affrontare il discorso filosofico ricorrendo al linguaggio della metafisica si è giunti con Heidegger e con l'ermeneutica filosofica a un'impostazione della problema-

<sup>20</sup> K.-O. Apel, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bonn, Bouvier, 1963, p. 22 (trad. it. di L. Tosti, *L'idea di lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante a Vico*, Bologna, il Mulino, 1975, p. 23s.).

<sup>21</sup> Cfr. M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in *Gesamtausgabe*, a cura di F.-W. von Herrmann, vol. IX, Frankfurt a.M., Klostermann, 1985, p. 327s. (trad. it. di F. Volpi, *Lettera sull'«umanesimo»*, in *Segnavia*, Milano, Adelphi, 1987, p. 281).

<sup>22</sup> Per un'interpretazione della celebre frase «Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache» (H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 478 [trad. it. *Verità e metodo*, cit., p. 542]) nei termini di una identificazione di essere e linguaggio, cfr. per es. G. Vattimo, *Le avventure della differenza*, Milano, Garzanti, 1988, p. 36s.

tica filosofica in cui il linguaggio assume un ruolo fondamentale per la comprensione e quindi per la possibilità della conoscenza del mondo. È da questo contesto che nascono le proposte linguistico-filosofiche di Lohmann, che si arricchiscono ulteriormente attraverso l'elaborazione e la trasformazione di elementi kantiani, determinando una concezione trascendentale del linguaggio inteso come condizione stessa della possibilità della conoscenza.

Sono questi i presupposti in base ai quali Apel si richiama spesso a Lohmann nei suoi scritti, riconoscendogli espressamente il merito di aver contribuito a elaborare un'interpretazione del trascendentale kantiano trasferendolo in ambito linguistico<sup>23</sup>. La «trasformazione semiotica del kantismo» di Apel ha in sé alcuni aspetti che, pur in modo diverso, sono presenti anche in Lohmann. Nell'introduzione a *Comunità e comunicazione* di Apel, Gianni Vattimo ha così descritto questo passaggio:

Questa trasformazione significa infatti che, se resta vero, con Kant, che il mondo degli oggetti è con-costituito nelle sue strutture reggenti dall'attività del soggetto (la sintesi trascendentale dell'appercezione, senza di cui non si può dare, kantianamente, alcuna oggettività), la semiotica mette in luce definitivamente che questa costituzione dell'oggetto come oggetto, cioè di «qualcosa in quanto qualcosa», non avviene se non attraverso l'uso di segni, e cioè con la mediazione del linguaggio<sup>24</sup>.

Per «trasformazione semiotica del kantismo» si intende una rilettura di Kant in chiave linguistica in cui Apel traspone l'elemento trascendentale kantiano nel linguaggio e contestualmente opera un tentativo di «trasformazione della filosofia» sulla base di un superamento della dicotomia tra filosofia analitica ed ermeneutica filosofica, proponendo una sintesi tra aspetti caratterizzanti queste due scuole di pensiero. Questa trasformazione implica «il passaggio della funzione costitutiva dell'oggettività dall'io trascendentale kantiano al linguaggio»<sup>25</sup>, operando una trasposizione analoga a quella realizzata da Lohmann stesso.

In merito alle affinità tra Apel e Lohmann si è pronunciato anche Roberto Mancini, che in *Linguaggio e etica* indica Lohmann tra coloro che in qualche misura possono aver esercitato un influsso sul pensiero di Apel per

<sup>23</sup> Su questo punto, le posizioni di Apel e Gadamer differiscono profondamente. Se Apel riconosce a Lohmann tale merito, diversa è invece l'opinione di Gadamer. Donatella Di Cesare si esprime chiaramente a tale riguardo, quando afferma, nell'*Introduzione* alla raccolta di saggi di Gadamer dal titolo *Linguaggio*, che Lohmann è uno dei filosofi «ai quali Gadamer esplicitamente si richiama pur criticandone l'impostazione trascendentale» (D. Di Cesare, *Introduzione a H.-G. Gadamer, Linguaggio*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. VII).

<sup>24</sup> G. Vattimo, *Introduzione a K.-O. Apel, Comunità e comunicazione*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1977, p. XXI.

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

quanto concerne un'interpretazione in chiave linguistica dell'elemento trascendentale kantiano:

Ma con quale legittimità è possibile operare una simile trasformazione del trascendentale kantiano? Dal punto di vista storico-filosofico Apel si richiama ad una tradizione di pensiero che [...] ha realizzato un rinnovamento del kantismo in chiave semiotica e si è espressa nelle ricerche di Cassirer, di Weisgerber e di Lohmann<sup>26</sup>.

Tali affinità emergono in modo esplicito in un saggio dal titolo *Sprache als Thema und Medium der transzendentalen Reflexion* (1969), in cui Apel, riproponendo il problema sopra accennato, affronta alcuni aspetti relativi al rapporto tra linguaggio e filosofia, nel tentativo di rispondere alla domanda programmatica, posta agli inizi del saggio stesso, se «oggi la filosofia del linguaggio possa o forse debba persino assumere la funzione di filosofia trascendentale in termini kantiani ed essere quindi al tempo stesso: *prima philosophia*»<sup>27</sup>. Nel corso della trattazione il nome di Lohmann, congiunto a quello di Gadamer, costituisce un riferimento essenziale per Apel nella ricerca di quelle correnti di pensiero della filosofia contemporanea che abbiano riflettuto sul linguaggio inteso come condizione della possibilità della conoscenza. «In considerazione di questi problemi», scrive Apel, «mi sembra che venga in aiuto innanzitutto l'impostazione di una filosofia *ermeneutica del linguaggio*, nel modo in cui è stata elaborata ad esempio da H.-G. Gadamer e Joh. Lohmann ispirandosi a Heidegger»<sup>28</sup>. Per quanto concerne Lohmann in particolare, Apel così si esprime:

Mi sembra che la quintessenza dell'impostazione appena menzionata di una filosofia ermeneutica del linguaggio sia stata espressa da J. Lohmann, nel suo libro *Philosophie und Sprachwissenschaft*, quando considera la «coscienza» dei soggetti umani come prodotto del comunicare degli uomini tra loro [*Miteinanderreden der Menschen*], che nel corso di millenni ha prodotto la riflessione. Sarebbe certo necessario anche oggi che lo «sviluppo della coscienza come linguaggio»<sup>29</sup> fosse ricostruito in dettaglio [...] da una filologia o una linguistica filosofica<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> R. Mancini, *Linguaggio e etica. La semiotica trascendentale di Karl Otto Apel*, Genova, Marietti, 1988, p. 31.

<sup>27</sup> «Kann, oder muß vielleicht sogar, die Sprachphilosophie heute die Funktion der Transzendentalphilosophie im Sinne Kants, u. d. h. zugleich: der prima philosophia übernehmen?» (K.-O. Apel, *Sprache als Thema und Medium der transzendentalen Reflexion*, in *Transformation der Philosophie*, vol. 2, *Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973, p. 311).

<sup>28</sup> «Angesichts dieser Probleme scheint mir zunächst der Ansatz einer *sprachhermeneutischen* Philosophie, wie er z. B. im Anschluß an Heidegger von H.-G. Gadamer und Joh. Lohmann entwickelt wurde, weiterzuhelfen» (ivi, p. 322).

<sup>29</sup> *Die Entfaltung des menschlichen Bewußtseins als Sprache* è il titolo di un articolo di J. Lohmann. Nel testo di Apel l'aggettivo «menschlichen» non compare. [Nota mia]

<sup>30</sup> «Die Quintessenz aus dem soeben zitierten Ansatz einer sprachhermeneutischen Philosophie scheint mir J. Lohmann in seinem Buch *Philosophie und Sprachwissenschaft* auf den Begriff gebracht zu

Con queste parole Apel riconosce espressamente il merito di Lohmann nell'aver contribuito a elaborare un'interpretazione del trascendentale kantiano trasferendolo in ambito linguistico. Come è stato già più volte osservato, la posizione di Lohmann in merito è chiara:

La radice di questa problematica è però insita nella costituzione del linguaggio umano che, come fenomeno collettivo e interpersonale viene sempre «prima» dell'uomo singolo. Il linguaggio umano in generale, sia nel suo complesso che in ogni singolo caso, è l'«apriori». [...] Questo apriori [...] ha il suo vero luogo nella forma temporale dell'inter-soggettività umana<sup>31</sup>.

In questi termini si può comprendere che il linguaggio per Lohmann non si riduce solamente a un ambito specifico di ricerca filosofica, ma diventa la dimensione stessa all'interno della quale è possibile concepire qualsiasi discorso filosofico. Il linguaggio, da «*Objektsprache*», da «linguaggio-oggetto», ovvero da oggetto di studio non solo linguistico ma anche filosofico, assurge al ruolo di «*Metasprache*», cioè di quel «metalinguaggio» che crea le condizioni della possibilità di ogni comprensione. È su questi presupposti che Lohmann definisce il suo progetto di «logica semantica» come «metalinguaggio universale» (*universale Metasprache*)<sup>32</sup>, contrapponendolo al «metalinguaggio della scienza» della «logica della conoscenza».

Il metalinguaggio della logica semantica di Lohmann corrisponde a quell'orizzonte di linguisticità costituito dal *Miteinanderreden der Menschen* che, nel suo divenire storico, rappresenta la «coscienza» dell'umanità. La validità del linguaggio della logica semantica non si richiama a operazioni di «verificabilità empirica» di un linguaggio formale ma si fonda sulla verità storica che il *Miteinanderreden*, ovvero la *Sprachgemeinschaft* – nozioni che non poco hanno in comune con la nozione apeliiana di comunità della comunicazione – rappresentano in quanto comunità dei parlanti. In questo senso si può quindi dire che il parlare, la comunicazione, il *Miteinanderreden der Menschen* racchiudono in fondo due aspetti: quello del parlante, ovvero il suo contributo soggettivo all'interno dell'atto verbale, e l'individualità

haben, wenn er das “Bewußtsein” der menschlichen Subjekte als Erzeugnis des Jahrtausende wählenden, die Reflexion provozierenden Miteinanderredens der Menschen begreift. Die “Entfaltung des Bewußtseins als Sprache” müßte freilich auch heute noch im Detail von einer philosophischen Philologie bzw. Sprachwissenschaft [...] rekonstruiert werden» (ivi, p. 324).

<sup>31</sup> «Die Wurzel dieser ganzen Problematik aber liegt in der Verfassung der menschlichen Sprache, die als gesamt- und zwischenmenschliches Phänomen dem einzelnen Menschen immer schon “voraus” ist. Die menschliche Sprache überhaupt und im ganzen und in jedem einzelnen Falle ist das “Apriori”. [...] Dieses Apriori [...] hat seinen wahren Ort in der zeitlichen Gestalt der menschlichen Inter-Subjektivität» (J. Lohmann, *Philosophie und Sprachwissenschaft*, cit., p. 238).

<sup>32</sup> Cfr. ivi, p. 176.

della lingua da lui utilizzata, cioè il contributo storico collettivo ereditato dalla comunità di parlanti in cui vive e che ha definito la costituzione della lingua da lui parlata. Il parlare e la produzione linguistica non sono mai attività esclusiva di un singolo, ma avvengono in un mondo linguisticamente già sempre aperto e abitato da una *Sprachgemeinschaft*, perché, come scrive Lohmann, «l'umanità è il luogo in cui il linguaggio accade»<sup>33</sup>. L'operazione insita nel rapporto tra il linguaggio inteso come prodotto storico a opera di una *Sprachgemeinschaft* e quello del singolo parlante trova il suo compimento nel metalinguaggio.

Questo metalinguaggio si rapporterebbe quindi al linguaggio-oggetto al quale si riferisce come una teoria alla sua prassi o, con una formulazione più concreta, come l'idea (europea) di filosofia all'idea di scienza. [...] Oggi la filosofia deve essere, se non esclusivamente [...], almeno certamente in prima linea, un confronto critico con l'uso preconstituito [*vorgefunden*] del linguaggio<sup>34</sup>.

Il processo di trasformazione del trascendentale kantiano, portato a compimento nella propria concezione del linguaggio, consente a Lohmann di considerare la filosofia del linguaggio come *la* filosofia da cui muovere e di connotarla, coerentemente all'osservazione di Apel relativa alla tendenza caratterizzante il Novecento, come *prima philosophia*.

*galanzino.g@googlemail.com*

<sup>33</sup> «Die Menschheit ist der Ort, wo "Sprache" geschieht» (J. Lohmann, *Philosophie und Sprachwissenschaft*, cit., p. 198).

<sup>34</sup> «Es würde sich sodann diese Metasprache zu der Objekt-Sprache, auf die sie sich bezieht, verhalten wie eine Theorie zu ihrer Praxis, oder, konkreter formuliert, wie die (europäische) Idee der Philosophie zur Idee der Wissenschaft. [...] Philosophie [sollte] heute, wenn nicht ausschließlich [...] so doch in erster Linie eine kritische Auseinandersetzung mit dem vorgefundenen Sprachgebrauch sein» (ivi, p. 237).



# Trasformazione di un'immagine

## L'arte tra religione e secolarizzazione

RITA ŠERPITYTĖ  
Vilniaus Universitetas

**ABSTRACT:** The article deals with the meaning of secularization as the challenge for contemporary world and considers the ways that secularization affects religion and art as well as their mutual relationship. Different concepts of the meaning of secularization are discussed and their ontological perspectives are highlighted. The attitude, that it is namely the ontological emphasis of the meaning of secularization that enables us to explain its challenge for contemporary world, is being justified. Based on this perspective, the relationship between religion and art in the contemporary world is analyzed and interpreted. The article also focuses on one of the tendencies of contemporary art, i.e. the tendency of conceptualization. Not only by interpreting certain works of art, but also elucidating different strategies of contemporary art, the “mutation” of the religious sense of “religious” art is disclosed. The analysis shows that the secularized meaning of art flourishes through its “alive” and “active” religious meaning. The conclusion is drawn that the analysis of the contemporary relationship between religion and art enables us to disclose the ambiguity of secularization – its sacral and profane sense, a certain dialectics of the process of secularization.

**KEYWORDS:** Secularization, art, religion, nihilism, C. Taylor, G. Vattimo.

### 1. Il significato della secolarizzazione

Quando nel 2007 Charles Taylor, uno dei più celebri pensatori dei nostri tempi, ha pubblicato il suo famoso libro *A Secular Age*<sup>1</sup>, un altro insigne pensatore contemporaneo, Alasdair MacIntyre, parlando di tale volume ha detto:

Charles Taylor aveva già scritto del secolarismo anche prima. Nessuno, tuttavia, poteva pensare che in seguito ci avrebbe dato anche qualcosa di così significativo com'è appunto questo suo nuovo libro. Qui il suo obiettivo è duplice: quello di offrire un resoconto storico della secolarizzazione della cultura e dell'ordine o degli

<sup>1</sup> Cfr. C. Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2007 (trad. it. di P. Costa, M.C. Sircana, *L'età secolare*, Milano, Feltrinelli, 2009).

ordinamenti sociali dell'Occidente, e quello di definire l'identità dell'età secolare, di ciò che è secolare (*secular*) e di tutto ciò da cui la società secolare è abitata (*inhabit*) e costituita. [...] Il libro di C. Taylor è il contributo più grande e originale al dibattito sulla secolarizzazione svoltosi nel corso del Novecento. Non vi è nessun altro libro che parli [della secolarizzazione] da una tale distanza. Ne sarà il testo più importante<sup>2</sup>.

E un altro celebre pensatore, Robert A. Bellah, ha scritto:

Taylor si concentra sulle condizioni dell'esperienza, cercando una spiritualità che permetta di parlare della nostra età come di un'età secolare [...]. Sarà difficile trovare in questo ambito un libro che conceda così poco spazio alla polemica e cerchi piuttosto di riassumere e di comprendere tutte le angolazioni possibili, incluse quelle che sono le più lontane dal punto di vista di Taylor stesso, e in cui vi sia così poca necessità di presentare come più valido un aspetto piuttosto che un altro in questo poliedrico processo di trasformazioni<sup>3</sup>.

Queste parole inducono quasi a pensare che nella teoria e, in parte, anche nella storia della secolarizzazione sia possibile individuare un punto di non ritorno. Abbiamo infatti di fronte niente meno che 874 pagine: una vera e propria *Summa saecularizationis*.

In realtà, come fa notare la maggior parte dei recensori dell'opera, Taylor solleva una domanda essenziale: che cosa significa dire che stiamo vivendo in un'età secolarizzata? È ovvio che la risposta a questa domanda non potrà prescindere dal fondamentale cambiamento di collocazione che la religione ha nella società. Ora, Taylor sta appunto chiedendosi che cosa voglia dire tale cambiamento di per se stesso, e che cosa significhi il fatto che una società, in cui è virtualmente impossibile non credere in Dio, diventi una società in cui Dio non è che una delle credenze possibili, una possibilità umana tra le tante<sup>4</sup>. Orientando la ricerca in questi termini, diventa importante un certo numero di trasformazioni. Tuttavia Taylor parla della secolarizzazione non come di un singolo processo in corso, ma come di una serie di nuovi «punti di partenza», in cui le forme precedenti della vita religiosa sono state sciolte o hanno perduto stabilità, e se ne sono create di nuove<sup>5</sup>. Oggi il mondo secolare si definisce non per l'assenza della religione o per la sua insufficienza – sebbene la vita religiosa sia visibilmente in declino o al tramonto in

<sup>2</sup> È quanto Alasdair MacIntyre scrive sulla quarta di copertina del volume di Charles Taylor, nell'edizione originale inglese.

<sup>3</sup> Robert A. Bellah si pronuncia in tal senso, ancora sulla quarta di copertina del volume di Charles Taylor, nell'edizione originale inglese.

<sup>4</sup> Cfr. C. Taylor, *L'età secolare*, trad. it. cit., p. 14.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, pp. 13-14.

alcune società – ma piuttosto per un moltiplicarsi continuo di nuove scelte (religioni, spiritualità, anti-religioni), attraverso le quali i singoli individui o gruppi di individui tentano di conferire un senso alla propria vita e danno una forma alle proprie aspirazioni spirituali.

Taylor riconosce che non è poi così chiaro in che cosa consista la secolarizzazione e di che cosa essa sia costituita. Secondo la sua analisi, vi sono due grandi pretendenti, o perfino gruppi di pretendenti, che danno una propria caratterizzazione della secolarizzazione. La prima è incentrata sulle istituzioni e sulle pratiche generali di una società. La più importante di queste istituzioni è lo Stato. La secolarizzazione in questo caso sarà intesa e si manifesterà come separazione fra Stato e Chiesa. La religione o la sua assenza sarà considerata come un fatto altamente privato. E la stessa società politica apparirà come una società fatta di credenti e non credenti.

Una seconda caratterizzazione, secondo Taylor, consiste nell'intendere la secolarità come ciò che si svolge e si manifesta nel cosiddetto spazio pubblico, ma che ha tuttavia radici alquanto più profonde. Egli pensa alla secolarizzazione come a un processo in cui si compie il declino di credenze e di pratiche religiose, quando gli individui voltano le spalle a Dio e non frequentano più le chiese: in questo senso i Paesi più secolarizzati sarebbero quelli dell'Europa occidentale.

Tuttavia, nel considerare la nostra epoca come un'era secolare, la secolarizzazione viene raramente intesa nel suo terzo significato, che sta in uno stretto rapporto con il secondo e non è privo di legami con il primo. Si tratta di una definizione che si incentra sulle condizioni del credere<sup>6</sup>. La diversità della secolarizzazione, in quest'ultimo significato, sta tra l'altro nell'allontanarsi, nel distaccarsi da una società in cui la fede in Dio non è una sfida, ed è anzi scevra di problematicità, per andare verso una società in cui ciò viene inteso come una scelta, una fra tante e spesso di non facile realizzazione. In questo senso, secondo Taylor, molti ritengono che a essere secolarizzata sia solo una parte della società degli Stati Uniti, mentre Taylor stesso considera secolarizzati gli Stati Uniti come tali.

Dunque, ciò che Taylor intende analizzare come secolarità, e che *a priori* considera tale, è in realtà legato a questo terzo significato dell'espressione. Le trasformazioni che vuole ribadire e definire, le tracce che vuole identificare, sono infatti legate a ciò che ci fa passare da un tipo di società in cui virtualmente non era possibile non credere in Dio a un altro tipo di società, in cui la fede, come si è detto, non è che una possibilità fra tante. Un'età o una persona in questo senso saranno giudicate secolari o meno, in base alle

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, pp. 12-14.

condizioni in cui, e grazie a cui, la spiritualità viene cercata e viene vissuta<sup>7</sup>. Proprio nell'articolazione di tali condizioni consiste l'obiettivo principale della teoria e della storia della secolarizzazione elaborata da Taylor. Egli si propone innanzi tutto di «chiarire un po' meglio»<sup>8</sup> la questione, che resta problematica e rischia di essere fraintesa. A tale scopo, Taylor precisa di voler parlare della credenza e della non credenza non come *teorie* in concorrenza, ovvero come vie o modi che le persone assumono per ricorrere a Dio o al mondo naturale al fine di spiegare la propria esistenza e moralità. La sua analisi mira piuttosto a focalizzare l'attenzione su diversi tipi di esperienza vissuta, implicata in un modo o in un altro nella nostra concezione della vita, esperienza che «significa» vivere come credente o non credente.

Tuttavia, orientando in tal modo la ricerca, appare netto un particolare aspetto di tale prospettiva. Per quanto si accentui la ricerca della secolarizzazione nel suo terzo significato, indirizzandola all'elucidazione delle condizioni dell'esperienza della credenza e della non credenza – e per quanto ci si sforzi di ribadire i legami tra i tre significati menzionati della secolarizzazione, o di rilevare le loro differenze, distinguendo l'uno dall'altro – resterà pur sempre evidente per Taylor che la secolarizzazione è un processo che implica il rapporto tra società (epoca) e individuo. La secolarizzazione è insomma qualcosa che si produce tra la società e l'individuo. L'enfasi sul terzo significato di secolarizzazione e la concentrazione su di esso come unico dotato di senso, pur nella conservazione dei legami con gli altri due, implica di conseguenza l'accentuazione del rapporto stesso tra società e individuo.

Prevenendo altre discussioni alternative sul significato della secolarizzazione, si potrebbe dire fin dal principio che tale intuizione del significato della secolarizzazione è già secolare *eo ipso*. D'altra parte, essa si trova orientata verso una dimensione piuttosto politica e sociale, la quale pone in essere una determinata esperienza, ma non abbraccia le condizioni ontologiche dell'esperienza della credenza o della non credenza. Lo stesso Taylor riconosce che, orientando in questo modo le ricerche del significato della secolarizzazione, qualcosa viene lasciato fuori dal campo visivo: si tratti di ciò che nella tradizione è stato descritto come esperienze melanconiche, *ennui*, *spleen* baudelairiano, oppure di ciò che troviamo rappresentato nelle opere di Hieronymus Bosch. In altre parole, attraverso il rapporto tra società, età o epoca, da una parte, e individuo, dall'altra, risulta difficile e perfino impossibile spiegare le condizioni in cui tali esperienze sorgono. Al che aggiungerei la difficoltà di interpretare tali esperienze in modo univoco, come credenza o non credenza.

<sup>7</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>8</sup> Ivi, p. 16.

Tuttavia, nel 2009 a New York, nel corso dei dibattiti organizzati a Stony Brook sul tema *Rethinking Secularism: the Power of Religion in Public Sphere*, Charles Taylor, discutendo con Jürgen Habermas, un altro classico vivente della filosofia del Novecento, e polemizzando con un'altra coppia di partecipanti – Judith Butler e Cornel West – ha ribadito ancora più radicalmente il proprio punto di vista sulla secolarizzazione, formulato in *A Secular Age*, già premiato allora con il *Templeton Prize*.

Nei dibattiti a cui, grazie ad alcune circostanze, ho potuto assistere dal vivo, la tesi principale di Taylor era la seguente: il termine «secolarismo» non è una nozione religiosa. Egli ha riconosciuto che si trattava di un'affermazione provocatoria, che voleva proporre per la discussione. A questa ha aggiunto poi la tesi secondo cui la religione non deve essere considerata un «caso speciale». Si tratta di due enunciati molto forti, e si poteva prevedere in anticipo come Taylor avrebbe proceduto a dimostrarli. Nel corso dei dibattiti, tuttavia, appariva il contrario: ogni previsione era di fatto impossibile. Chi propone un enunciato perentorio non si sente necessariamente legato a esso, ma può semplicemente ritenerlo significativo ai fini del dibattito; sarà poi il dibattito stesso ad apportare i correttivi.

Tornando ai contenuti, è da ricordare che la «risposta» di Habermas, una tesi cauta, è stata la seguente: non ha senso contrapporre la religione al secolarismo. Secondo la sua prospettiva, entrambi i fenomeni derivano dallo stesso contesto. In altre parole, la religione e il secolarismo per Habermas vanno insieme. Un'altra particolarità, che per me è piuttosto una premessa, anche se egli l'ha presentata come un motivo ricorrente, era, se così si può dire, quella secondo cui solo l'appartenenza a una comunità religiosa permette di assimilare il suo linguaggio e di vivere un rapporto fatto di esperienze: è il punto di partenza da cui si diramano tutti i discorsi sulla secolarizzazione e sulla religione. Vi è poi la stessa distinzione tra secolarità e non secolarità, un discrimine che noi frequentemente consideriamo come derivante dal contesto cristiano. Habermas rifiuta di parlare di questo discrimine nel suo significato cristiano. Direi che queste affermazioni mettono a nudo alcuni capisaldi della teoria della secolarizzazione e sono chiare solo quando si è profondamente dentro la problematica e si ha una propria posizione.

La discussione è durata a lungo, ma tutto in sostanza verteva attorno alla seguente tesi di Habermas: è possibile risolvere in modo discorsivo le differenze religiose? Se la prima parte del dibattito – quella in cui Habermas e Taylor hanno discusso tra di loro – tendeva piuttosto alla teoria, concentrandosi sul problema dello spazio pubblico e chiedendosi come in tale spazio vada interpretata la religione, la seconda parte del dibattito si concentrava più sulla possibilità o l'impossibilità di risolvere le differenze religiose. Ma

che non sia possibile risolvere le differenze religiose in modo discorsivo era dimostrato dallo stesso andamento del dibattito. Habermas, tuttavia, è rimasto fedele a se stesso, e ha affermato che molti tratti del discorso religioso esorbitano dai suoi stessi limiti. Ha dunque posto il problema del discorso religioso come tale, ma solo del discorso *religioso*, non del discorso in generale. Riferendosi a una problematica filosofica più ampia, ha pure affermato che non vi è differenza tra una ragione religiosa e una ragione secolare. Taylor, dal canto suo, continuava ad affermare che il secolarismo non è necessariamente legato alla religione. Ha detto molte altre cose altamente provocatorie, in linea con le idee che aveva espresso in *A Secular Age*. Nella discussione sulla religione egli ha proposto in particolare di rinunciare al modello della separazione fra Chiesa e Stato. In altre parole, solo lo Stato deve essere neutrale: secolarizzazione, diritti umani, democrazia, sono proprio quei valori comuni che dovrebbero essere discussi in uno Stato neutrale. Ma su una tale variante dello Stato a grado zero ha ricevuto numerose domande, poiché qui c'è senz'altro qualcosa di complicato e di non completamente chiaro. Nella sua prospettiva, insomma, il fenomeno della secolarizzazione è incluso in una sfera dei valori che lo Stato dovrebbe difendere. In tal modo la secolarizzazione, secondo lui, «non è necessariamente della religione», perché la secolarizzazione compare *accanto* all'uguaglianza delle persone e dei principi democratici. Taylor evita così una aprioristica contrapposizione tra Chiesa e religione.

Il dibattito tra Taylor e Habermas ha in definitiva evidenziato e confermato l'impostazione dell'*opus magnum* di Taylor: nella sua prospettiva, la secolarizzazione continua a significare un processo collocabile nella dimensione del rapporto tra società, età e individuo.

## 2. Se la secolarizzazione sia una fede purificata

Un'analisi molto diversa sulla questione della secolarizzazione è quella proposta in Italia da Gianni Vattimo. La sua posizione nei confronti della secolarizzazione è intrecciata, nella traiettoria del suo pensiero, con il problema della religione. Il saggio *Fine del secolo, fine della secolarizzazione?*<sup>9</sup> esprime in modo molto conciso le sue convinzioni sulla secolarizzazione e ne discute a fondo il concetto. Dopo aver premesso che oggi non ci sono più seri motivi (filosofici) per essere atei, il che significherebbe rinunciare alla religione,

<sup>9</sup> G. Vattimo, *Fine del secolo, fine della secolarizzazione?*, in Aa.Vv., *Trascendenza. Trascendentale. Esperienza. Studi in onore di Vittorio Mathieu*, Padova, Cedam, 1995, pp. 143-149.

perché il razionalismo ateo della modernità si è esaurito e ha cominciato ad autodenunciarsi e ad autoeliminarsi, Vattimo prosegue, seguendo suggestioni di Friedrich Nietzsche e di Martin Heidegger, e «divaga» verso la considerazione del rapporto tra senso «letterale» e senso «metaforico». Tuttavia in questa via d'accesso al problema della secolarizzazione, che a prima vista potrebbe apparire sconnessa (e che costituisce, tra l'altro, metà di tutto il testo), sta il fondamento del suo approccio filosofico. Vattimo spiega infatti:

Lascio da parte qui questi possibili sviluppi e approfondimenti. È però importante sottolineare che già qui, nella differenza tra «metafore» nietzschiane e «aperture» o evento heideggeriani ci sono le premesse per l'ulteriore sviluppo del discorso che intendo fare sulla secolarizzazione<sup>10</sup>.

Si può dunque dire che con questo testo Vattimo non faccia altro che offrire un'indicazione che potrebbe essere letta anche nel modo seguente: che l'intero suo contributo all'ontologia – le tesi del pensiero debole – sviluppato ne *La fine della modernità* e in altri testi – deve essere letto anche come una «teoria» della secolarizzazione. In *Fine del secolo, fine della secolarizzazione?* Vattimo spiega in che senso, nella sua prospettiva, la secolarizzazione debba essere intesa come un indebolimento delle strutture forti dell'essere: un'affermazione che è legata a doppio filo a una lettura ontologica del problema e alla relazione tra «ontologia» e «interpretazione». La «secolarizzazione» – la cui caratterizzazione emerge considerando il rapporto tra modernità e postmodernità, metafisica e pensiero post-metafisico – rivela così (attraverso l'interpretazione della *kenosis*) il proprio significato essenzialmente cristiano; cosicché l'esito vero di una secolarizzazione compiuta e realizzata è, o almeno potrebbe essere, l'attualità rinnovata del cristianesimo<sup>11</sup>.

Il significato della secolarizzazione proposto da Vattimo è quindi ontologico. Questa posizione si trova espressa ancora in uno dei primi testi, *Metafisica, violenza, secolarizzazione*, in cui egli sostiene esplicitamente che «la *Verwindung* della metafisica – nei suoi aspetti “teorici” e, inseparabilmente, nei suoi aspetti “epocali” (il *Ge-Stell*), non è altro che la secolarizzazione»<sup>12</sup>. La secolarizzazione dunque inizia a essere interpretata come ciò che può avvenire e *avviene* nella filosofia: la secolarizzazione, per dirla con Heidegger, è per Vattimo (prima di tutto) un *evento* del pensiero. Ed è proprio così che essa rivela il proprio «fondamento» ontologico.

<sup>10</sup> Ivi, p. 146.

<sup>11</sup> Cfr. ivi, p. 149.

<sup>12</sup> Idem, *Metafisica, violenza, secolarizzazione*, in *Filosofia* 86, a cura di G. Vattimo, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 94.

La posizione di Vattimo nei confronti della secolarizzazione si trova però sviluppata nella maniera più radicale in *Credere di credere* (1996). Qui non solo viene riconfermato il concetto «ontologico» di secolarizzazione, ma viene anche rilevato, in chiave filosofica, il carattere cristiano della sua origine e del suo significato. Come è noto, l'intento di Vattimo è qui la riflessione o, più precisamente, il ripensamento del rapporto con il sacro, con Dio, con gli ultimi fondamenti dell'esistenza, ovvero con ciò che, tutto sommato, è argomento della religione. Vattimo qualifica questo ripensamento come un'opera di «ripetizione rinnovante», ancorandosi così nuovamente alle convinzioni antimetafisiche di Heidegger (l'ultimo, probabilmente). Proprio quest'opera di «ripetizione rinnovante» ha per Vattimo un rapporto diretto con il tema principale di *Credere di credere* che egli si propone di sviluppare, quello della secolarizzazione. Egli cerca di mostrare che la secolarizzazione prima di tutto è «un tratto costitutivo di una autentica esperienza religiosa»<sup>13</sup>. In questo senso la secolarizzazione per Vattimo significherà prima di tutto un «rapporto di provenienza da un nocciolo di sacro da cui ci si è allontanati e che tuttavia rimane attivo anche nella sua versione “decaduta”, distorta, ridotta a termini puramente mondani eccetera»<sup>14</sup>.

Forse il punto non è del tutto evidente, per cui vale la pena chiarire e sottolineare il fatto che Vattimo parla della secolarizzazione interpretandola alla stregua di un momento dell'esperienza – di un'esperienza religiosa – dell'uomo *moderno*, come un tratto addirittura costitutivo di quell'esperienza. La secolarizzazione, dunque, da un lato si riferisce non solo «alla religione», ma anche «al cristianesimo»; dall'altro, parafrasando Taylor e Derrida, la secolarizzazione per Vattimo si riferisce «all'esperienza». Ma in questa chiave interessano non «le condizioni della possibilità», rilevabili in modo ontico, per la pratica di un tipo di esperienza che può essere considerata «religiosa», bensì la discussione di «condizioni» ontologiche: quale esperienza dell'uomo moderno possa ancora avere un significato religioso.

In tal modo, nel contesto dell'esperienza religiosa, viene immesso il fenomeno stesso del «ritorno». Vattimo scorge così un'analogia tra la strategia di Heidegger, che parla dell'oblio dell'essere e del pensiero «rammemorante» dell'oblio dell'essere, e il proprio concetto di secolarizzazione come portato di una certa esperienza religiosa particolare: «Non si tratta tanto – spiega – di ricordare l'origine dimenticata, rifacendola presente a tutti gli effetti; ma di ricordarsi che l'abbiamo già sempre dimenticata, e che la rammemorazione di questo oblio e di questa distanza è ciò che costituisce la sola autentica esperienza religiosa»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Idem, *Credere di credere*, Milano, Garzanti, 1996, p. 9.

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

<sup>15</sup> Ivi, p. 10.

Il concetto di esperienza religiosa come esperienza di ritorno è, nella prospettiva di Vattimo, imprescindibile dalle *condizioni postmoderne* della filosofia stessa. In tali condizioni, la ragione filosofica si ritrova in una situazione del tutto diversa da quella della modernità. Prima di tutto ci si riferisce qui a un certo rapporto rovesciato, e diventato ambivalente, tra la ragione filosofica, la coscienza quotidiana e l'esigenza di «dare un fondamento» alla religione. La ragione filosofica contemporanea, a differenza di quella della modernità, non ha più motivi «seri» per negare la religione; però non possiede ugualmente neanche il *fondamento* filosofico per dare un senso al ritorno della religione. Al contempo, la ragione quotidiana (il senso comune), tenendo sempre più conto del ritorno della religione in diverse forme, esige un «fondamento» della religione che essa stessa, in quanto tale, non è in grado di offrire.

Tale situazione della filosofia, che si trova a fare i conti con il ritorno dell'esperienza religiosa, viene da Vattimo pensata a partire da categorie heideggeriane: come esigenza di rinunciare al pensiero metafisico.

Heidegger costruisce una filosofia che si sforza di pensare l'essere in termini diversi da quelli della metafisica. Rispetto ad altri sviluppi che lo spirito dell'avanguardia primonovecentesca ha avuto nella filosofia del nostro secolo (il marxismo critico di Lukács, la teoria critica della scuola di Francoforte, le varie correnti esistenzialistiche, eccetera), la posizione di Heidegger mi sembra la più radicale e conseguente – non dirò, ovviamente, la più «vera», almeno non nel senso della adeguatezza descrittiva a un oggetto, l'essere, dato davanti a noi<sup>16</sup>.

Dunque considerando filosoficamente – e il riferimento per Vattimo è soprattutto a Nietzsche e Heidegger – la storia dell'Occidente in generale, essa da un lato rivela il suo tratto nichilistico, mentre dall'altro è di fatto la storia (del pensiero) occidentale che dispiega il significato della secolarizzazione. In questa prospettiva, il nichilismo non appare più come un errore dello spirito occidentale, da cui si potrebbe uscire, correggendo la direzione del movimento; e, allo stesso modo, neanche la secolarizzazione appare più solamente nel suo significato negativo, quello del mondo abbandonato dal sacro, da Dio, dalla religione. Il nichilismo diventa pressoché l'unico modo di riscoprire nuovamente il cristianesimo: il *pensiero debole* (nel suo tratto nichilistico) è una peculiare interpretazione dell'ontologia di Heidegger, che può «pensarsi come ritrovamento del cristianesimo e come un risultato del permanente agire della sua eredità»<sup>17</sup>. Tuttavia, orientando in questo modo la

<sup>16</sup> Ivi, p. 21.

<sup>17</sup> Ivi, p. 26.

ricerca e il discorso, la parola-chiave diventa per Vattimo proprio il termine «secolarizzazione», nel suo legame imprescindibile con il nichilismo. Vattimo richiama continuamente il significato più generale della secolarizzazione: abitualmente con questo termine viene indicato un certo «processo di “de-ri-va” che slega la civiltà laica moderna dalle sue origini sacrali»<sup>18</sup>; tuttavia, molto più importante e, come abbiamo potuto verificare, perfino dotata di fondamento ontologico, è per *Credere di credere* l’accentuazione del significato “positivo” della secolarizzazione. «Il senso positivo della secolarizzazione – spiega Vattimo – cioè l’idea che la modernità laica si costituisca anche e soprattutto come prosecuzione e interpretazione de-sacralizzante del messaggio biblico»<sup>19</sup> viene riconosciuto come qualcosa di più che non una teoria filosofica o sociologica<sup>20</sup>: un riconoscimento che può acquisire anche sfumature politiche e sociali – leggere le trasformazioni del potere statale a partire dalla monarchia di diritto divino e fino alla monarchia costituzionale, ecc. Inoltre, perfino una prospettiva molto diversa, come la psicoanalisi di Freud, rappresenta un fattore di secolarizzazione, «nella misura in cui [...] dissolve l’illusione della sacrale ultimità della coscienza (la ferita al narcisismo dell’io, come l’ha chiamata Freud)»<sup>21</sup>.

Gianni Vattimo crede che una tale estensione del termine «secolarizzazione» a diversi fenomeni, per quanto sembri «cadere nell’arbitrarietà», comunica in realtà qualcosa di totalmente opposto: rivela, diremmo, l’integrità della storia dell’Occidente. Per questo pare a Vattimo che sia molto più appropriato parlare non dell’«estensione” del termine “secolarizzazione”, ma dello stesso *indebolimento* (dell’essere) in un senso più generale, considerando la secolarizzazione come il suo caso più lampante»<sup>22</sup>. In questo processo di indebolimento, il termine «secolarizzazione» per Vattimo resta fondamentale, perché evidenzia il significato religioso dell’intero processo: «È questo che intendo quando dico che l’ontologia debole è una trascrizione del messaggio cristiano»<sup>23</sup>.

Vattimo dunque riscopre il cristianesimo come retaggio e come «testo di base di una riscrittura» storica successiva; ed è proprio tale riscrittura, secondo Vattimo, che l’ontologia del pensiero debole offre. Dove però il riferimento non è al cristianesimo in generale, ma al «cristianesimo che si rivela [...] nell’epoca della fine della metafisica»<sup>24</sup>, vale a dire nell’epoca in

<sup>18</sup> Ivi, p. 33.

<sup>19</sup> Ivi, p. 34.

<sup>20</sup> Cfr. ivi, p. 55.

<sup>21</sup> Ivi, p. 35.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ivi, p. 62.

cui la religione stessa si rivela prima di tutto come esperienza di ritorno. Cioè come quello che noi avevamo perduto, da cui ci eravamo allontanati. Per dirla in modo radicale, tale esperienza dell'«intervallo», della «distanza» rispetto alla religione costituisce per Vattimo l'esperienza religiosa.

Ciò vuol forse dire che sperimentando il ritorno della religione noi sappiamo dove stiamo tornando? Vattimo non la pensa così. Anzi, per lui la domanda è paradossale: ritornare? ma dove? Il senso dell'idea di secolarizzazione, quale fatto positivo e intrinseco alla tradizione cristiana, è in realtà costituito dalla negazione di questa immagine oggettivante del ritorno. L'esperienza che Vattimo descrive intende testimoniare il fatto che l'esperienza del ritorno non rimanda semplicemente ai contenuti dimenticati della religione, del cristianesimo; ma, al contrario, afferma una sorta di disponibilità nei confronti dei contenuti del cristianesimo, che *Credere di credere* definisce appunto come «riscrittura» di quei «contenuti».

Tale riscrittura è prima di tutto orientata verso la purificazione della fede – il che per Vattimo significa l'eliminazione degli elementi «naturalistici» dalla religione<sup>25</sup>. In questo senso, appunto, la secolarizzazione si rivela come fede purificata<sup>26</sup>. La problematicità della secolarizzazione si trova espressa nell'enunciato che rappresenta il rapporto tra tale esperienza e il nichilismo: *credo di credere*. Tale espressione, che è diventata titolo di un libro, non si limita a definire solo il rapporto formale, «mediato» e riflessivo, con l'atto stesso di fede. Questo enunciato contiene implicitamente il rapporto «secolare» con il contenuto della fede: la disposizione secolarizzante implicita in questo enunciato rivela il carattere «non-contenutista» della fede. E infatti Vattimo si domanda: «Se dico che credo di credere, in che cosa, della dottrina cristiana così come tutti l'abbiamo ricevuta, credo di credere?»<sup>27</sup>.

Vattimo non si aspetta insomma di riscoprire nuovamente i contenuti corretti del cristianesimo. Perché il cristianesimo,

ritrovato come dottrina della salvezza, e cioè della *kenosis* e della secolarizzazione, non è dunque un patrimonio di dottrine definite una volta per tutte, a cui rivolgersi per trovare finalmente un terreno solido nel mare di incertezza e nella Babele di linguaggi del mondo post-metafisico; fornisce però un principio critico sufficientemente netto per orientarsi sia nei confronti di questo mondo sia, anzitutto, nei confronti della Chiesa, sia infine nei confronti dello stesso processo di secolarizzazione. Il principio critico si chiarisce se si cerca di rispondere alla domanda su quale sia il «limite» della secolarizzazione<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, pp. 62–63.

<sup>26</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 60.

Il processo di secolarizzazione, che Vattimo radica ontologicamente, rivela così il rapporto tra filosofia e teologia. Tale rapporto viene «riconosciuto» dalla secolarizzazione stessa. Perché tale concetto di secolarizzazione, «in qualche modo, prevede appunto una simile “trascrizione” filosofica del messaggio biblico»<sup>29</sup>. Tuttavia, il concetto ontologico che Vattimo articola rispetto alla secolarizzazione «non considera la trascrizione un equivoco, un mascheramento, una apparenza che si tratti di dissipare per trovare la verità originaria; bensì come una interpretazione, legittimata dalla dottrina dell’incarnazione di Dio»<sup>30</sup>.

### 3. Nichilismo e secolarizzazione: arte *versus* religione

Ma si potrebbe «applicare» la teoria della secolarizzazione e quella del nichilismo, che è in un altro modo (problematico, forse) connessa alla precedente, a un’analisi più concreta della religione e dei fenomeni culturali, come pure dei loro rapporti reciproci? D’altra parte, c’è da chiedersi se il rapporto reciproco tra fenomeni religiosi e culturali non possa rivelarci il significato ontologico sia della secolarizzazione, sia del nichilismo, che potrebbe essere considerato espressione del significato ontologico di un tale rapporto.

Ci proponiamo di approfondire ora questo rapporto, nel contesto della creazione artistica – vale a dire, attraverso l’analisi delle manifestazioni di questo rapporto attraverso diversi mezzi espressivi (pittura, poesia, cinema, ecc.) –, presentando l’interpretazione «nichilistica» delle opere d’arte ed evidenziando le loro tendenze secolarizzanti. La domanda fondamentale è questa: come nel rapporto della religione e dell’arte, nelle trasformazioni della loro identità, si manifestano ontologicamente le sfide «epocali» poste dal nichilismo e dalla secolarizzazione? E come in questa prospettiva cambia l’identità stessa della religione e dell’arte?

Sotto questo aspetto ci pare che sia di fondamentale importanza concettuale l’intuizione di K.W.F. Solger sulla natura *per eccellenza* nichilistica di un’opera d’arte. Un’altra circostanza teorica significativa è la «sostituzione» della religione con l’estetica, compiutasi ancora nel contesto del romanticismo, cioè il trasformarsi dell’arte in una sorta di succedaneo dell’esperienza religiosa; e anche questo, a mio parere, costituisce il nichilismo e, in parte, un fenomeno di secolarizzazione. Sarà proprio con l’ausilio di queste intuizioni, proiettate nel campo dell’arte contemporanea e della cultura in

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 61.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 61–62.

generale, che si tenterà l'analisi del rapporto ambiguo tra l'arte e la fede, mettendo in rilievo le loro implicazioni nichilistiche e secolarizzanti. Vale la pena di notare, però, che analizzando in questa prospettiva il rapporto tra fede e arte, il nichilismo stesso non viene più considerato solo un'«impotenza epocale», ma può acquisire anche un senso del tutto imprevisto e manifestazioni sorprendenti. Considero inoltre come manifestazione del nichilismo anche una particolare «mutazione» della forma dell'opera d'arte. Come si rapporta questo alla prospettiva della fede? Inoltre, se della secolarizzazione cerchiamo di cogliere il contenuto ontologico, anche l'analisi del rapporto tra religione e arte perderà il suo significato preconcelto, negativo. Vale a dire: la dimensione del rapporto arte-fede comincerà a essere interpretata come il «luogo» in cui la secolarizzazione può rivelare il proprio significato «positivo».

In termini generali, il nichilismo e la secolarizzazione, come sfide del mondo moderno alla stessa identità della religione e dell'arte, possono essere considerati in due modi. Queste sfide riguardano sia la natura della religione, sia quella dell'arte, la sua stessa interpretazione; ed esse correggono al tempo stesso i limiti del rapporto dell'arte e della religione. Come si è detto, questo rapporto inizia a modificarsi radicalmente e a esibire la propria ambivalenza nel romanticismo. L'arte e la creazione artistica cominciano allora a diventare ciò che salva e prendono il posto della religione, divenendo appunto una sorta di suo surrogato. D'altra parte, per un'opera d'arte diventa possibile disporre di quel potere salvifico, per quanto ciò suoni temerario e paradossale, solo con la realizzazione coerente della propria natura nichilista per eccellenza, come appunto è quella dell'opera d'arte.

Ma cosa accade nel caso dell'arte contemporanea? Per rispondere a questa domanda, cercando di raccogliere le sfide del nichilismo e della secolarizzazione come espressione dell'arte contemporanea e della religione del presente, nonché del loro rapporto, si devono prima tracciare i limiti di una tale analisi. Lo stesso concetto dell'arte contemporanea, come pure dell'arte in generale, è talmente ampio e dai contorni «sfumati», che sembra difficile iniziare un discorso che sia sufficientemente circoscritto. Tuttavia, se proviamo a non pretendere in anticipo di identificare l'arte contemporanea in termini cronologici, o in qualsiasi altro modo, e ci limitiamo invece a toccare solo alcune delle tendenze contemporanee nell'arte, tale compito forse diventerà almeno un po' più circoscritto, e in tal senso più facile.

Tra i diversi fenomeni tipici dell'arte contemporanea, vorrei allora indicare la tendenza alla concettualizzazione. Non mi riferisco qui solo all'arte concettuale in senso stretto, quella che si autodefinisce tale, e in cui l'opera d'arte viene creata concettualmente con lo stesso atto peculiare della crea-

zione artistica<sup>31</sup>. Mi riferisco a quelle strategie di creazione artistica, in cui il movimento concettualizzante – pur non trovandosi elevato a un livello preminente e non essendo enfatizzato come tale, ma restando in un certo senso «intuitivo», non solo per il creatore stesso, ma anche per il fruitore dell'arte – svolge già, ciò nonostante, un lavoro di «concettualizzazione». In questo contesto fornirò alcuni esempi di come questa tendenza alla concettualizzazione serva a una lettura secolarizzante e nichilistica dell'arte e alla cancellazione di determinati limiti tra religiosità e non religiosità, nell'arte e nella sua percezione.

Mi paiono molto significative, in questo senso, alcune mostre che ho visto di recente a Madrid. Due di esse, di cui vorrei parlare qui, si trovavano nel cosiddetto *Caixa Forum de Madrid*. Questo moderno padiglione espositivo, che di per sé richiederebbe una presentazione più ampia, ospita mostre temporanee, e cioè itineranti e tematiche, il che vuol dire prima di tutto «concettuali», presentandole sotto un'insegna molto democratica: «Más oportunidades para las personas» (*Più opportunità per le persone*). Per chi ha visitato il *Caixa Forum* è chiaro che questo riferimento alle «más oportunidades» significa prima di tutto *free entrance*, ingresso gratuito. Per me tuttavia quella insegna è sembrata carica di sovrasensi e l'ho letta un po' diversamente.

La prima mostra s'intitola *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes* (*Dalí, Lorca e la Casa degli studenti*) e ci fa conoscere la «casa» della *bohème* madrilenica negli anni Venti del secolo XX – la «Residencia de Estudiantes», dove, dal 1923 al 1929, abitarono Salvador Dalí e Federico García Lorca – presentando le loro opere, la loro coraggiosa piattaforma artistica, la trasformazione dei loro principi artistici ed estetici. L'accento più importante e sorprendente della mostra è, tuttavia, l'amicizia controversa tra Dalí e Lorca, il loro rapporto intimo che non solo ha condizionato i principi della loro creazione artistica, illuminandoli di riflesso, ma ne ha anche influenzato alcuni temi. La mostra espone trattati di estetica d'avanguardia, *L'esprit nouveau* di Le Corbusier, il manifesto purista francese, esempi dell'arte «cattiva» à la Corbusier, un quadro di Monet, la *Pietà* di Rodin e una sua versione alternativa, *El cuaderno de los putrefactos*. Si tratta della parte più «intensa» della mostra, intitolata *Hay Claridad*, in cui, sullo sfondo di immagini di Cadaqués, opere di Cézanne e Poussin, si danno alcuni esempi del post-impressionismo spagnolo, quadri «marinisti» di Picasso e fotografie di Dalí con Lorca al mare sulla Costa Brava, in cui si cristallizzano forme di quell'amicizia controversa.

Spingendoci un passo più avanti, ci troviamo nella sezione intitolata *Estética fisiológica*. È il tratto più breve e più sorprendente dell'itinerario

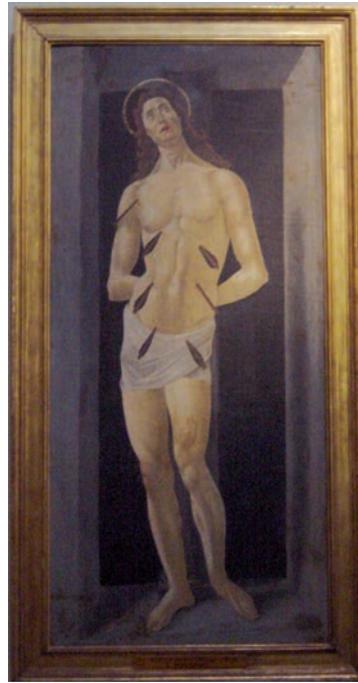
<sup>31</sup> Cfr. T. Godfrey, *Conceptual Art*, London, Phaidon 1998.

espositivo. Accanto a opere di Dalí di minimo formato e di soggetto difficilmente leggibile da lontano, si ergono in tutta la loro statura quattro diverse immagini «canoniche» di san Sebastiano (Figg. 1-4).

La prima domanda che balena è: come mai san Sebastiano si trova esposto qui? Ma se si rivolge poi lo sguardo ai quadri di Dalí stesso, che rappre-



**Figura 1.** Sandro Botticelli, *Martirio di san Sebastiano*.



**Figura 2.** Scuola di Botticelli, *San Sebastiano*.



**Figura 3.** Scuola di Caravaggio, *Martirio di san Sebastiano*.



**Figura 4.** El Greco, *San Sebastiano*.

sentano l'*Estética fisiológica*, si nota che san Sebastiano si trova anche qui, ma come una specie di ermafrodito.

E allora ci si chiede: ma che cos'è san Sebastiano? La domanda all'inizio suona come un tentativo di ricordare la storia del suo martirio, che tuttavia non ripropone niente di sorprendente. San Sebastiano è uno dei primi martiri cristiani, vissuto nel III secolo a Roma. Le storie della sua vita e del suo martirio, tuttavia, apparvero notevolmente più tardi, nel V secolo. Come molti sanno, si pensa che fosse stato un ufficiale di guardia pretoriana di Diocleziano, che apparteneva segretamente alla comunità cristiana; quando il fatto si scoprì, fu trafitto con le frecce, ma evitò miracolosamente la morte e riuscì a guarire. In seguito, per la sua fedeltà al cristianesimo, fu flagellato a morte, e il corpo fu gettato in una cloaca di Roma; infine fu seppellito a Roma, presso la via Appia. Come santo, era venerato in quanto protettore dalla peste e in seguito anche da altri mali.

L'attributo di san Sebastiano sono le frecce. Di solito viene rappresentato infatti come un giovane legato a un albero, con il corpo trafitto di frecce (Fig. 5).

Un altro tipo di narrazione della vita di san Sebastiano riguarda la sua popolarizzazione, a opera soprattutto dei pittori. Egli è l'unico santo cristiano che viene rappresentato nudo, o quasi nudo. Si dice che ai pittori del Rinascimento la storia della sua santità sia servita come pretesto per la rappresentazione del corpo nudo, con in più la trasformazione da uomo maturo in giovane (Fig. 6).

La storia delle rappresentazioni di san Sebastiano è in effetti la storia della secolarizzazione di un'immagine. Alla fine, san Sebastiano – ma più precisamente la rappresentazione di quel nudo corpo virile, la sua immagine – è diventato simbolo e protettore delle persone omosessuali.

La vera storia della santità di san Sebastiano muta da quando l'immagine comincia a vivere di vita propria. In tal modo, la «storia» di san Sebastiano, la sua «narrazione» rappresentativa, visiva, comincia a esprimere quasi insensibilmente una tendenza determinata alla concettualizzazione. In altre parole, nella rappresentazione di san Sebastiano l'idea inizia ad avere una prevalenza rispetto all'espressione estetica dell'immagine, ossia rispetto alla sua incarnazione materiale. Il mutamento del significato dell'immagine di san Sebastiano è collegato così al mutamento dell'«idea» stessa di quella figura, all'inserimento dell'immagine in contesti sempre nuovi e inattesi.

Roland Barthes ha sottolineato la natura concettuale della fotografia sostenendo che le fotografie non hanno un significato chiaro e specifico, ma sono polisemiche, in quanto tutto dipende dal testo al quale si adattano, ossia dal titolo, che induce un certo modo repressivo di leggere che nega



**Figura 5.** Andrea Mantegna, *Martirio di san Sebastiano*.



**Figura 6.** Pietro Perugino, *San Sebastiano*.

altri possibili significati<sup>32</sup>. Tuttavia la storia dell'immagine di san Sebastiano e il suo sfruttamento concettualizzante contemporaneo mostrano non uno spostamento repressivo del significato sacrale di quell'immagine, ma un mutamento determinato del suo significato.

Così, colui che riesce ancora a scorgere in una rappresentazione di san Sebastiano la *vera* storia del suo martirio resterà sempre turbato dall'idea dell'*Estetica fisiologica* – e non più per l'immagine stessa eseguita in un modo che la svuota del martirio, ma per il suo inquadramento in un determinato contesto, una certa sua citazione drastica per cui l'opera perde il significato sacro e inizia a funzionare come supporto di un significato secolare. Tuttavia – e sta qui il paradosso – questo significato secolare non si costituisce in uno meramente profano, mondano, non sacro. Al contrario, il significato secolare dell'immagine compare grazie al suo significato sacro. Anzi, il significato secolare resta efficace solo nella misura in cui resta ancora «valido» (ricordato) il suo significato sacro.

Il significato secolarizzante che si esplica attraverso una forma diversa – quella performativa – può essere ravvisato anche in un'altra esposizione

<sup>32</sup> Cfr. R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, in «Communications», 4 (1964), pp. 41-42.

del *Caixa Forum*, dedicata a Federico Fellini. Ricordo qui la sequenza della *Dolce vita* con la statua di Cristo trasportata dall'elicottero sopra piazza San Pietro in un giorno di festa religiosa. Federico Fellini ha bisogno di una festa vera perché sopra le teste della folla «trasvolasse» una finta scultura di Cristo. Per Fellini solo un tale impiego «profanatore» della statua di Cristo e la «mortificazione» dei veri sentimenti umani può scuotere e suscitare la domanda sulla realtà della fede. La secolarizzazione è qui percepita come una forza non meramente negativa, ma anche positiva, funzionale all'apertura del contenuto vero del cristianesimo.

In genere, il cinema neorealista italiano – non solo Fellini, ma soprattutto Pier Paolo Pasolini e Luchino Visconti – ha percepito il rapporto tra il sacro e il secolare, e le loro relative modificazioni, in un modo molto simile a quello che Gianni Vattimo avrebbe chiarito in altro contesto. Per questo si può forse dire che la teoria della secolarizzazione si trovi meglio rappresentata dal cinema italiano, le cui radici a mio avviso risalgono alla pittura italiana del rinascimento.

Per non allontanarci troppo da san Sebastiano, ricorderemo a questo proposito un solo film di Pasolini, *Teorema*. Lucio Settimio Caruso, un fidato amico di Pasolini della *Pro Civitate Christiana*, già dopo la morte dello scrittore, come continuando il dialogo con l'amico morto, affermò che il film più religioso di Pasolini non era *Il Vangelo secondo Matteo*, e tanto meno *Uccellacci e uccellini*, ma proprio *Teorema*. Per Caruso questo era un film compiutamente cristiano. Del resto, lo stesso Caruso aveva svolto il ruolo di «consulente religioso» nelle riprese dei film di Pasolini. Quando Pasolini gli chiese quale frase evangelica meglio esprime l'Incarnazione, l'irrompere incontenibile di Dio nel mondo terreno, Caruso gli avrebbe citato Geremia: «Mi hai sedotto, Signore, e io mi sono lasciato sedurre; mi hai fatto violenza e hai prevalso» (Ger. 20,7).

Interpreterei *Teorema* come un racconto a mo' di parabola, in cui il senso secolare è di non difficile lettura perfino visivamente, perfino nelle scene quasi mute. Tuttavia, come si istituisce nel film il suo significato religioso? È vero che *Teorema* può essere considerato un film non solamente «religioso», ma anche il più cristiano di tutti i film di Pasolini? Tale ipotesi non sembrerà inattendibile, se mettiamo in rapporto il film di Pasolini con la storia dell'immagine di san Sebastiano. Come la strategia del riutilizzo dell'immagine di san Sebastiano, così pure la parabola di *Teorema* di Pasolini è secolarmente religiosa. In una tale prospettiva, la religiosità non diventa un'alternativa della secolarità; al contrario, il significato secolare di un'immagine-storia-narrativa funziona solo grazie al suo significato sacrale «ricordato» e conservato. In altri termini, la secolarizzazione, nella strategia pasoliniana della

creazione dei film, così come nella storia dell'immagine di san Sebastiano, ha lo stesso significato di quello che sta alla base della prospettiva debole di Vattimo. E il mondo profano, solo perché non dimentica questa sua provenienza (cristiana), si sottrae al rischio di immaginare immediatamente se stesso come un ordine sacro<sup>33</sup>.

Il significato dell'arte secolarizzata, dunque, sussiste grazie al suo senso religioso «vivo», «attivo». L'analisi del rapporto tra religione e arte contemporanea permette di scoprire l'ambiguità della secolarizzazione: il suo significato a un tempo profano e sacrale, e una certa dialettica del significato della secolarizzazione.

*rita.serpytyte@rstc.vu.lt*

<sup>33</sup> Cfr. G. Vattimo, *La traccia della traccia*, in J. Derrida, G. Vattimo (a cura di), *La religione*, Roma-Bari, Laterza, 1995, pp. 75-89.



# Costruzione e decostruzione del sé tra Michel Foucault e Jean-Luc Nancy

LORENZO SIEVE  
Università di Torino

---

**ABSTRACT:** This study is devoted to the connections between writing and the development of subjectivity in Michel Foucault and Jean-Luc Nancy. In Foucault, writing is a technique belonging to a process of subjectivization of truth, that is to the constitution of the self. Writing is investigated by Foucault in the classic Greek and Roman culture: with the redaction of *hypomnēmata* and correspondences, people cooperated in the organization of a *lógos biotikós* aimed at the psychagogy of the individual. For Nancy, on the other hand, writing has mainly a deconstructive purpose. In its Cartesian sense, subjectivity is at the same time the object and the place in which deconstruction occurs: it represents the starting point of the philosophical work. In the horizon of an autobiographic ontology, philosophy goes beyond the self-positioning of the cogito and shows the irreducible and primordial punctuality of existence.

**KEYWORDS:** Writing, M. Foucault, J.-L. Nancy, subjectivity, autobiography.

Nella riflessione di Michel Foucault e di Jean-Luc Nancy, il tema della scrittura è inserito all'interno delle rispettive elaborazioni della questione della soggettività. Nel caso di Foucault, la scrittura rappresenta una tecnica di matrice classica, impiegata nella redazione degli *hypomnēmata* e della corrispondenza, e volta a soggettivare la verità, permettendo così la costituzione di un *lógos biotikós*, che collabori alla psicagogia dell'individuo e alla costruzione del sé. Nel pensiero di Nancy, la scrittura è invece un mezzo per decostruire la soggettività cartesiana: ovvero per permettere che al di sotto dell'autoposizionamento del soggetto, attraverso l'evidenza del *cogito*, emerga quella puntualità irriducibile che è l'esistenza, letta alla luce di un'ontologia autobiografica.

## 1. Foucault, tecnologie e scrittura di sé

Nella riflessione foucaultiana l'esercizio della scrittura appartiene alle tecnologie del sé d'origine pagana. Queste tecnologie obbediscono al principio

greco dell'*epimeleísthai heautoú*. La cura di sé comanda che l'individuo si faccia carico attivamente della propria autocostruzione: che sviluppi cioè la soggettività in relazione alle proprie decisioni attraverso un lavoro costante su stesso, che viene concretizzato appunto con le tecnologie del sé. Queste, come dice Foucault, consentono di effettuare autonomamente alcune operazioni sul proprio corpo, sulla propria anima, sui pensieri e sulla condotta, così da produrre una trasformazione di se stessi<sup>1</sup>. La pratica della scrittura non fa eccezione e in questo contesto diviene *scrittura di/del sé*<sup>2</sup>.

Se tale tecnologia non ha particolare risonanza in Platone e Aristotele<sup>3</sup>, «a partire dal I secolo d.C., numerosi scritti ubbidiscono a un modello di scrittura intesa come rapporto con sé (raccomandazioni, consigli e pareri agli allievi ecc.)»<sup>4</sup>. Tale pratica affiora nitidamente nei testi di Seneca, Marco Aurelio ed Epitteto<sup>5</sup>, e proprio sulla produzione di questi autori Foucault concentra la sua attenzione. Lettura, scrittura e meditazione: è dunque questa la triade che si sviluppa nelle opere di questi pensatori, tre pratiche inscindibili che, richiamandosi a vicenda, invitano l'individuo a una costante attività di autoformazione.

## 2. Gli *hypomnēmata* e la corrispondenza

Il complesso di queste pratiche è ricostruito da Foucault analizzando gli *hypomnēmata* e la *corrispondenza*. Gli *hypomnēmata* erano «quaderni di conti, registri pubblici, quaderni personali che servivano da promemoria»<sup>6</sup>. La redazione di questi taccuini – ai quali sovente nemmeno veniva attribuito un titolo – non vedeva destinatari all'infuori di se stessi, e anche qualora questi fossero stati prestati ad amici, non venivano comunque organizzati o rivisti dall'autore<sup>7</sup>. Nella loro funzione di rievocazione, svolgevano la stessa attività

<sup>1</sup> Cfr. M. Foucault, *Sessualità e solitudine* (1981), trad. it. di S. Loriga, in *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 147.

<sup>2</sup> Foucault, durante l'ultima intervista concessa, esprimeva chiaramente il valore della scrittura nel contesto della cura di sé: «Sembra a più riprese che lei intenda la scrittura come una pratica privilegiata di sé. La scrittura è al centro della "cultura di sé"? È vero che la questione del sé e della scrittura di sé è stata sempre molto importante, anche se non centrale, nella formazione di sé» (M. Foucault, *Il ritorno della morale* [1984], in *Archivio Foucault 3*, trad. it. cit., p. 265). Utilizzo da ora in poi indifferentemente l'espressione «scrittura di sé» o «scrittura del sé», giustificato dalla letteratura critica – e da Foucault stesso – che non pone differenze tra le due formule.

<sup>3</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>4</sup> Ivi, p. 266.

<sup>5</sup> Cfr. Idem, *La scrittura di sé* (1983), in *Archivio Foucault 3*, trad. it. cit.

<sup>6</sup> Ivi, p. 204.

<sup>7</sup> Cfr. P. Hadot, *La cittadella interiore. Introduzione ai «Pensieri» di Marco Aurelio* (1992), trad. it. di A. Bori, M. Natali, Milano, Vita e Pensiero, 1996, p. 29.

che veniva imputata alla scrittura da parte di Platone: il ruolo di supporto, di «farmaco» per la memoria<sup>8</sup>. Ma il loro compito non si esauriva in ciò: «in questi taccuini venivano inserite citazioni, frammenti di opere, esempi tratti dalla vita di personaggi più o meno conosciuti, azioni delle quali si era stati testimoni [...], riflessioni o ragionamenti che erano stati intesi o che erano venuti in mente»<sup>9</sup>. In questo ruolo, gli *hypomnémata* sviluppavano un rapporto circolare tra scrittura e riflessione: dal loro primario compito di supporto rammemorativo aprivano la possibilità del ragionamento, un vero e proprio «tesoro accumulato per una rilettura e per una meditazione ulteriore»<sup>10</sup>.

Il ruolo giocato da queste raccolte di appunti aiutava dunque l'operazione di impossessamento di se stessi<sup>11</sup>: «Gli antichi esercitavano questa politica di se stessi per mezzo dei taccuini, proprio come i governi e coloro i quali gestivano le aziende amministravano redigendo dei registri»<sup>12</sup>. Quindi, sia nel ruolo di libri contabili che nell'ambito di appunti personali, gli *hypomnémata* permettevano una gestione, un'organizzazione del materiale, fosse esso economico o speculativo, dell'individuo. Il fine di queste raccolte era la possibilità, attraverso la rilettura e la meditazione, di rafforzare, formare il singolo e, nel caso del bisogno, sostenerlo. La loro redazione contribuiva alla costruzione della *paraskeuē*, la quale costituiva «quella che si potrebbe definire una preparazione, aperta e insieme finalizzata, dell'individuo agli eventi della vita»<sup>13</sup>. Le avversità e gli imprevisti dell'esistenza venivano fronteggiati grazie a questa preparazione, in modo tale che l'individuo fosse pronto e non si facesse cogliere alla sprovvista dai tiri della sorte; proprio per questo gli *hypomnémata* dovevano essere *a portata di mano*, «non soltanto per poterli richiamare alla coscienza, ma anche per poterli utilizzare, appena ce ne [...] [fosse stato] bisogno, nell'azione»<sup>14</sup>. Plutarco si pronuncia infatti in questa direzione: «Decisi [...] di raccogliere sull'argomento "serenità in-

<sup>8</sup> Cfr. Platone, *Fedro*, trad. it. di R. Velardi, Milano, Rizzoli, 2006, p. 299.

<sup>9</sup> M. Foucault, *Sulla genealogia dell'etica* (1983), trad. it. di D. Benati, M. Bertani, I. Levini, in H.L. Dreyfus, P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1989, p. 275.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> A tale «genere letterario» dell'antichità appartiene un testo che, meglio di qualunque altro, può esprimere lo spirito di questi taccuini personali: l'*A se stesso* di Marco Aurelio (Marco Aurelio, *A se stesso. Pensieri*, trad. it. di E.V. Maltese, Milano, Garzanti, 20023). In questo testo l'autore svolge un'autoanalisi, un vero esame di sé che risulta costantemente collegato al proprio perfezionamento morale. Cfr. E.V. Maltese, *Marco Aurelio*, in Marco Aurelio, *A se stesso. Pensieri*, trad. it. cit., pp. XIII-XVI.

<sup>12</sup> M. Foucault, *Sulla genealogia dell'etica*, trad. it. cit., p. 275.

<sup>13</sup> Idem, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. di M. Bertani, Milano, Feltrinelli, 2007<sup>3</sup>, p. 283.

<sup>14</sup> Idem, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 205.

teriore”, prendendole dai miei appunti, quelle osservazioni che mi era capitato di annotare via via per mio uso, [...] per ricavarne un’effettiva utilità»<sup>15</sup>.

Foucault a questo proposito parla della costituzione di un *lógos biotikós*<sup>16</sup>: la formazione di ragionamenti veri, capaci di soccorrere l’individuo il quale poteva affidarsi alla loro presenza in lui per sostentarsi. I principi annotati, riletti e meditati dovevano sviluppare una psicagogia vera e propria, in modo tale da diventare una parte del singolo: «Il loro obiettivo non era far acquistare una certa conoscenza, bensì promuovere la meditazione di ciò che già si conosceva per interiorizzarlo»<sup>17</sup>. L’individuo, disponendo di questi taccuini, poteva quindi operare su se stesso e modificare il proprio essere attraverso la loro incorporazione. L’importanza di queste pratiche scritte stava proprio in questo lavoro che l’individuo poteva compiere su di sé: esse permettevano che ci si avvicinasse a se stessi autonomamente «per stabilire un rapporto di sé con sé il più adeguato e compiuto possibile»<sup>18</sup>.

A fianco alla redazione degli *hypomnēmata* vi è un’altra pratica scritta che Foucault analizza per mostrarne il valore soggettivante: la *corrispondenza*. Questo fenomeno può essere accostato alla stesura dei taccuini personali, dal momento che le note prese potevano essere utilizzate come materiale per la stesura di lettere e, inoltre, queste erano inviate affinché l’individuo si esercitasse, si prendesse cura di sé, attraverso la meditazione che passava dalla lettura e rilettura dei carteggi, proprio come accadeva per i quaderni personali. La dinamica degli scambi epistolari da una parte vedeva il mittente impegnato nella stesura della lettera, e quindi nella propria costituzione attraverso la scrittura, dall’altra parte consentiva al ricevente di operare su di sé attraverso la lettura e la meditazione<sup>19</sup>. In questa pratica si assisteva a un’estensione sociale di ciò che accadeva in solitudine nella redazione degli *hypomnēmata*. Entrambi gli individui coinvolti partecipavano alla propria soggettivazione all’interno della dualità di scrittura-lettura.

L’esercizio della corrispondenza e della relativa formazione obbediva a due principi: l’obbligo di occuparsi di se stessi per tutta la vita e la necessità dell’aiuto dell’altro in questa attività permanente<sup>20</sup>. La presenza dell’altro, i consigli, le esortazioni e gli insegnamenti che esso può offrire, passavano attraverso le lettere che l’individuo inviava e, nello stesso tempo, anche in

<sup>15</sup> Plutarco, *La serenità interiore*, in *Moralia I*, trad. it. di G. Pisani, Pordenone, Biblioteca dell’Immaginazione, 1989, p. 16.

<sup>16</sup> Cfr. M. Foucault, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 205.

<sup>17</sup> S. Harrer, *The Theme of Subjectivity in Foucault’s Lecture Series «L’hermeneutique du sujet»*, in «Foucault Studies», 2 (2005), p. 94 (traduzione mia).

<sup>18</sup> M. Foucault, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 206.

<sup>19</sup> Cfr. M. Foucault, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 209.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 210.

quelle a lui spedite: «In assenza di un interlocutore da conquistare, verrebbe meno in Seneca [...] financo la spinta a filosofare e ad apprendere»<sup>21</sup>; il destinatario era pertanto una presenza indispensabile nello sviluppo di sé all'interno di una dialettica dove le conoscenze apprese non erano patrimonio esclusivo di un singolo, ma trovavano il loro vero valore nell'essere scambiate e condivise. Ci si occupava dell'altro e contemporaneamente questi si occupava del suo interlocutore: ciò che così si configurava era un mutuo aiuto, volto a sostenersi a vicenda e orientato a raggiungere una relazione paritaria, di modo che il rapporto epistolare fosse «corrispondenza spirituale, corrispondenza d'anima, corrispondenza tra soggetto e soggetto»<sup>22</sup>.

Nell'occuparsi dell'altro, nell'esortarlo affinché egli si curasse di sé – «Fa' così, caro Lucilio: renditi veramente padrone di te»<sup>23</sup> – si rafforzava anche il proprio sé: tutto ciò che attivamente si compiva per il ricevente si riverberava sull'individuo, dal momento che nella redazione di una lettera si ricordava a se stessi quella verità che si intendeva fornire al ricevente: «La scrittura che aiuta il destinatario arma lo scrittore [...] e, eventualmente, anche i terzi che la leggono»<sup>24</sup>. La cura di sé passava, quindi, attraverso la cura dell'altro<sup>25</sup>: «Rammenta che tu l'hai scritto non solo per gli altri, ma anche per te»<sup>26</sup>.

Foucault, pur riconoscendo questa affinità tra corrispondenza e *hypomnēmata*, non riduce la pratica epistolare alla redazione dei taccuini personali. Nel carteggio c'è qualcosa di più, poiché attraverso i suggerimenti e le opinioni che si danno, si assiste a un *manifestarsi* a se stessi e agli altri: «Scrivere significa “mostrarsi”, farsi vedere, far apparire il proprio viso vicino all'altro»<sup>27</sup>.

Tu mi scrivi ed io te ne sono grato, poiché così ti manifesti a me nell'unico modo a te possibile. Appena ricevo una tua lettera, sento immediatamente di stare con te. Se ci sono cari i ritratti degli amici lontani [...], quanto più cara è per noi una lettera, che ci porta i loro veri segni e i loro autentici caratteri? Ciò che è più dolce nella presenza di un amico, la lettera lo porta impresso con la mano stessa di lui: essa è l'espressione vivente della sua personalità<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> L. Canfora, *Morale natura e storia in Seneca*, in L.A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, trad. it. di C. Barone, Milano, Garzanti, 1989, p. LI.

<sup>22</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. cit., p. 320.

<sup>23</sup> L.A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, trad. it. di G. Monti, Milano, Rizzoli, 2008<sup>24</sup>, p. 59.

<sup>24</sup> M. Foucault, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 210.

<sup>25</sup> Costituiscono un esempio le epistole 63 e 99 delle *Lettere a Lucilio*, dove Seneca esorta a non soffrire eccessivamente per la scomparsa di un congiunto e a destarsi dal dolore. Così facendo l'autore prepara se stesso, si rafforza, nella possibilità di dover incontrare anche lui situazioni di questo tipo.

<sup>26</sup> L.A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, trad. it. cit., p. 193.

<sup>27</sup> M. Foucault, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 211.

<sup>28</sup> L.A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, trad. it. cit., p. 257.

Il mostrarsi, l'essere presenti al proprio destinatario è quindi possibile attraverso l'intermediazione della lettera. Il testo di cui è composta è il segno, la traccia dell'individualità dell'altro. L'impronta lasciata non è un'orma morta, inerte bensì è «espressione vivente» della personalità di chi scrive. Il mittente è quindi realmente presente nella sua lettera e lo è scrivendo se stesso all'altro: egli si offre al suo sguardo tramite ciò che scrive. Il suo essere con il destinatario è così forte che permette una vera trasposizione: «Se mi capita di ricevere tue lettere, mi sembra di essere con te a tal punto che ho l'impressione di risponderti a voce, e non di scriverti»<sup>29</sup>. La manifestazione del soggetto scrivente va quindi intesa come presenza piena agli occhi del destinatario, e così facendo i membri della corrispondenza si mostrano vicendevolmente, si aprono l'un l'altro nello spazio del carteggio.

Questa presenza di sé all'altro permette «un'oggettivazione dell'anima»<sup>30</sup>. Nello scrivere se stessi a un destinatario ci si traspone su carta fissandosi, fermando se stessi, rendendo l'altro partecipe della propria intimità: «Ascoltami come se io parlassi a me stesso; ti ammetto nel mio segreto e mi esamino in tua presenza»<sup>31</sup>. La corrispondenza contiene l'introspezione: il destinatario è invitato ad assistere al monologo del mittente con se stesso e a partecipare all'autoanalisi che il soggetto scrivente compie sul proprio sé. È indispensabile un'onestà di fondo di chi scrive affinché nulla sia celato a chi dovrà leggerne l'interiorità, in modo tale che il mittente sia trasparente all'altro: «Sei pronto a rompere i rapporti con me, se ti tengo nascosta una sola delle mie azioni giornalieri. Vedi come sono sincero con te: voglio confidarti anche questo»<sup>32</sup>. E ancora: «Tu vuoi sapere che cosa faccio in ognuna delle mie giornate, ora per ora. Mi giudichi bene, se pensi che non abbia niente da nascondere. Certo dovremmo vivere come se fossimo sempre in presenza di qualcuno, e pensare come se qualcuno potesse leggere nel nostro animo»<sup>33</sup>. La narrazione costante della propria quotidianità e la presenza in chi scrive dell'occhio altrui definiscono lo sguardo dell'altro come esame e giudizio<sup>34</sup>, dal momento che il destinatario può conoscere il sé del mittente tanto quanto quest'ultimo e avere sotto i suoi occhi la sua intera personalità dispiegata. La pratica della corrispondenza rende quindi compresenti due individualità sia nella loro soggettivazione, l'incorporazione delle massime, sia nella loro oggettivazione, la presenza esaminatrice dell'altro.

<sup>29</sup> Ivi, p. 429.

<sup>30</sup> M. Foucault, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 212.

<sup>31</sup> L.A. Seneca, *Lettere a Lucilio*, trad. it. cit., p. 205.

<sup>32</sup> Ivi, p. 511.

<sup>33</sup> Ivi, p. 589.

<sup>34</sup> Cfr. M. Foucault, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 212.

L'introspezione compresa nella corrispondenza va intesa «più che come un deciframento di sé da parte di se stessi, come un'apertura di sé offerta all'altro»<sup>35</sup>. Nel richiamo all'autoanalisi, Foucault non intende indicare un calarsi nei recessi della propria personalità per afferrare pulsioni o desideri. L'introspezione assume invece i caratteri di una presentazione, di una manifestazione, di una apertura di sé all'altro attraverso la propria narrazione la quale permette anche una vicinanza a se stessi attraverso la lettura del proprio sé su carta<sup>36</sup>.

### 3. Scrittura, verità e trasformazione del sé

Foucault spiega chiaramente cosa accade all'interno della pratica della scrittura di sé:

Ciò che [...] risulta instancabilmente formulato nei testi di Seneca, per esempio, è proprio tale procedura di soggettivazione del discorso vero. Come quando, a proposito della lettura, a proposito della scrittura, a proposito delle annotazioni effettuate, e così via, afferma, per esempio, che il vero obiettivo dovrà essere quello di far proprie («*facere suum*») le cose che si sanno, [...] di far propri i discorsi che si riconoscono come veri [...]. Il cuore stesso dell'ascesi filosofica di cui ci stiamo occupando consiste dunque, credo, nel far propria la verità, ovvero nel diventare soggetti d'enunciazione del discorso vero.<sup>37</sup>

Nell'antichità pagana il rapporto con la verità era funzionale al raggiungimento dell'autonomia dell'individuo e partecipava al suo processo di soggettivazione. La verità contenuta nelle sentenze, nei precetti morali che il singolo appuntava all'interno dei suoi taccuini personali veniva effettivamente calata nell'intimità della sua persona, era fatta propria, «piantata da lui stesso nel proprio spirito»<sup>38</sup>. Il vero contenuto nei dettami, grazie alla scrittura, si particolarizzava, si piegava all'esigenza del singolo e in questo senso il discorso vero si soggettivizzava. Tale processo di soggettivazione della verità contenute nelle sentenze passava attraverso una loro riconsiderazione. Secondo Foucault, infatti, «nei *lógoi* non basta identificare semplicemente un bagaglio di proposizioni, di principi, di assiomi, e così via, che risultano veri. È necessario, piuttosto, concepire i *lógoi* come dei discorsi che sono anche

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Il carteggio a cui Foucault si richiama esplicitamente è quello tra Marco Aurelio e Frontone, all'interno del quale Marco Aurelio riporta minuziosamente le proprie attività quotidiane. Cfr. Marco Aurelio, *Lettere a Frontone*, in *Scritti*, trad. it. di G. Cortassa, Torino, UTET, 1984.

<sup>37</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. cit., p. 293.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 285.

degli enunciati materialmente esistenti»<sup>39</sup>. La verità delle sentenze, dei discorsi non doveva mantenersi ad un livello astratto, non doveva per così dire restare ad un livello nozionistico, bensì doveva essere «materializzata», resa realmente esistente affinché fosse effettivamente funzionale all'individuo e ne informasse la personalità. Queste verità venivano «materializzate» attraverso la scrittura, la quale permetteva quella mediazione tra l'astrazione di una verità, nel suo aspetto puramente teorico, e la concretezza della situazione che reclamava il bisogno di un insegnamento. In tal modo nel redigere gli *hypomnēmata*, si costituiva il bagaglio sapienziale di cui si poteva aver bisogno e parallelamente si formava la propria personalità: si trattava «di costituire se stessi come soggetto di azione razionale, attraverso l'appropriazione, la sintesi e la soggettivazione di un già detto frammentato e scelto»<sup>40</sup>. La costituzione di sé passava attraverso la lettura, la meditazione di questi taccuini e nell'atto stesso di comporli; dal momento che il fine a cui tendeva la loro redazione era la psicagogia dell'individuo si trattava di inscrivere in se stessi quello che era già stato scritto su carta. Quest'operazione di formazione di sé da parte di se stesso avveniva grazie alla ripetizione, al continuo esercizio di lettura e scrittura: la verità veniva realmente soggettivata rinnovando in continuazione i contenuti materiali delle note appuntate: «ripetendole, ripetendole nella propria memoria per mezzo di esercizi quotidiani, oppure scrivendole, scrivendole per se stesso, annotandole in forma di appunti come quelli che prendeva Marco Aurelio»<sup>41</sup>. Era un esercizio continuo operato su di sé, un'*askēsis*, che l'individuo portava avanti per raggiungere il proprio completo sviluppo. In questo processo dove «l'*askēsis* [era] una pratica della verità, [...] un modo per legare il soggetto alla verità»<sup>42</sup>, la redazione del taccuino e la sua continua consultazione facevano avvicinare il singolo a se stesso, cosicché ciò che si appuntava, penetrava effettivamente nel proprio interno, in un lavoro teso a costituire la propria personalità e formare il modo d'essere che si voleva raggiungere.

Va però approfondita la concezione della verità che è coinvolta all'interno di questo processo di soggettivazione attivato dall'individuo, in cui si realizza la «dotazione materiale del *lógos*»<sup>43</sup>. La verità delle annotazioni prese consiste nella loro assennatezza, nel loro essere, secondo Foucault, «principi accettabili di comportamento»<sup>44</sup>. Il ruolo giocato da questi principi è quello

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Idem, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 216.

<sup>41</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. cit., p. 285.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 279.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 285.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

di essere formulazioni verbali materiali, legate cioè alla concretezza della situazione e rese utilizzabili attraverso la loro riscrittura; e razionali, dotate di un senso, ovvero fondate secondo ragione, svolgenti un compito prescrittivo. Come scrive Foucault, «i *lógoi* materialmente esistenti sono dunque delle frasi, degli elementi di discorso dotati di razionalità: ma di una razionalità che dice il vero e, insieme, prescrive quel che si deve fare»<sup>45</sup>. Ciò che viene prescritto da questi principi non è l'equivalente di un comando per un determinato modo di comportarsi, uno specifico ordine da seguire. La loro funzione è piuttosto persuasiva: essi collaborano alla formazione di una convinzione nell'individuo, che ne determina di conseguenza le azioni; non in un forma esteriore di obbedienza ad una legge, ma nell'adesione spontanea legata alla credenza che l'individuo sviluppa nei confronti della giustizia del loro prescrivere<sup>46</sup>.

Foucault definisce le sentenze annotate come «schemi induttori d'azione»<sup>47</sup>; questa formulazione partecipa a esprimere la soggettivazione della verità etica che l'individuo compie nel suo redigere gli *hypomnēmata*. I dettami morali divengono schemi, modelli di cui l'individuo si appropria e che finiscono col permeare la sua personalità, dal momento che determinano la sua condotta morale. L'influenza di tale persuasione verso un certo tipo di comportamento etico dipende da «un valore e un'efficacia induttrice tali per cui, a partire dal momento in cui cominciano ad essere presenti – presenti nella testa, nel pensiero, nel cuore e persino nel corpo di chi ne ha il possesso – risultano tali da spingerlo ad agire come agisse spontaneamente»<sup>48</sup>. Gli schemi induttori d'azione quindi, nel loro entrare in contatto con le regole d'agire dell'individuo, esercitano un condizionamento tale che non è più possibile scindere ciò che è stato fatto proprio a partire dalle sentenze appuntate da ciò che precedentemente costituiva l'etica del singolo, «come, facendo corpo, a poco a poco, con la sua stessa ragione, con la sua stessa libertà e con la sua stessa volontà, fossero i *lógoi* stessi a parlare, e a parlare a nome del soggetto [...]: non solo dicendogli quel che è necessario fare, ma facendo effettivamente quel che si deve fare»<sup>49</sup>. La verità delle sentenze appuntate farà tutt'uno con ciò che l'individuo crede e di conseguenza la sua condotta sarà inestricabilmente legata ai loro condizionamenti.

La verità fatta propria, soggettivata, partecipava così chiaramente alla formazione dell'individuo pur non esauendo in questo ruolo la sua funzione.

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

<sup>46</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 286.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

La redazione degli *hypomnēmata* rappresentava anche, nel loro essere sempre a portata di mano, un soccorso tempestivo nei momenti in cui ci fosse stato bisogno del supporto di un insegnamento morale. Affinché «tali materiali di discorso possano effettivamente dar luogo alla preparazione di cui si ha bisogno, è necessario [...] che siano anche dotati di una sorta di presenza permanente, al contempo virtuale ed efficace»<sup>50</sup>. Essi dovevano quindi accompagnare l'individuo ed essere pronti a soccorrerlo non appena questi ne avesse richiesto l'aiuto. Tale sostegno giungeva a compiersi nel momento in cui si consultava il taccuino. Così facendo, delle verità in esso contenute si rievocava quella che era adatta alla situazione ed attraverso il suo insegnamento giungeva il conforto. Nella situazione «è sufficiente che [...] il *lógos* parli, ed è sufficiente che il *lógos* [...] si formuli per annunciare il suo soccorso, perché il soccorso sia già presente, a dirci quel che si deve fare, o per meglio dire: a farci effettivamente fare quello che dobbiamo fare»<sup>51</sup>. Tale riattivazione della verità non era solamente una rammemorazione<sup>52</sup> di supporto, ma portava con sé un deciso proponimento all'agire; l'individuo doveva esserne talmente in possesso, averla fatta così propria «da poterla riattualizzare immediatamente, e senza indugi, in modo automatico»<sup>53</sup>, attraverso la consultazione del suo quaderno personale. La verità materiale delle sentenze morali era dunque così legata al soggetto che «le azioni spontanee [prendevano] il posto di deliberazioni consapevoli»<sup>54</sup>, proprio perché i precetti erano parte di una dimensione irriflessa e partecipavano della condotta del singolo in maniera tale da non dover venir soppesati o valutati prima di tradursi in azione.

La soggettivazione della verità, sia nel suo aspetto psicagogico sia nel ruolo di soccorso-riattivazione della condotta dell'individuo, trova per Foucault la sua finalità all'interno della dimensione etica; «in altri termini, la *paraskeuē* costituisce l'elemento di trasformazione del *lógos* in *ēthos*»<sup>55</sup>. Il costituirsi e il dotarsi di un bagaglio sapienziale morale sempre a portata di mano, per l'appunto la *paraskeuē*, fa sì che si realizzi quella effettiva mediazione, quel passaggio tra l'insegnamento e l'agire, «tra il discorso che viene ripetuto e il fulgore dell'azione che si manifesta»<sup>56</sup>. Questa trasposizione avviene grazie al

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Ivi, p. 287.

<sup>52</sup> Gilles Deleuze insiste particolarmente sulla formazione della soggettività attraverso la costituzione di una memoria scritta definendola come la vera depositaria del rapporto con se stessi. Cfr. G. Deleuze, *Foucault*, trad. it. di P. A. Rovatti, F. Sossi, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 108-109.

<sup>53</sup> Ivi, p. 288.

<sup>54</sup> S. Harrer, *The Theme of Subjectivity in Foucault's Lecture Series L'hermeneutique du sujet*, cit., p. 91 (traduzione mia).

<sup>55</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. cit., p. 289.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

fatto che la verità delle sentenze morali viene elaborata, materializzata, in un processo operato dal singolo su se stesso che contempla la lettura e scrittura di questa verità ed è consistente «non nella acquisizione di una conoscenza [...], ma nella meditazione di ciò che un individuo già conosce per una maggiore interiorizzazione»<sup>57</sup>. Affinché questo processo avvenga, la verità deve essere trasformata per raggiungere il cuore dell'individuo in una forma che le permetta una traduzione effettiva. Questa dinamica, secondo la ricostruzione di Foucault, è esemplarmente il risultato del lavoro di soggettivazione della verità, il quale trova la sua migliore espressione nella *paraskeuē*, ovvero nella costituzione di sé da parte dell'individuo e nel suo bagaglio di verità a portata di mano: «La *paraskeuē* rappresenta, dunque, la struttura di trasformazione permanente dei discorsi veri, ben radicati nel soggetto, in principi di comportamento moralmente ammissibili»<sup>58</sup>.

L'esercizio che il singolo compie nella pratica scritta mette quindi capo, per Foucault, a questo processo di elaborazione della verità e rappresenta «l'insieme, la successione, regolata e calcolata, dei procedimenti suscettibili, per un individuo, di formare di fissare definitivamente, di riattivare periodicamente, e di rinforzare, laddove se ne presenti la necessità, tale *paraskeuē*»<sup>59</sup>. Attraverso questo lavoro, la verità esterna degli insegnamenti morali si apre al rapporto con il singolo e viene trasformata in una dotazione, in un equipaggiamento che non è più possibile dividere dall'individuo; essa diventa matrice d'azione formando la condotta dei singoli e rimane sempre fissata negli *hypomnēmata*, pronta a riattivare le loro convinzioni etiche. In questo modo la soggettivazione della verità è «quanto fa sì che il dir-vero – tanto il dir-vero rivolto al soggetto, quanto il dir-vero che il soggetto rivolge a se stesso – venga costituendosi come modo d'essere del soggetto»<sup>60</sup>. In questo procedimento dove la verità diviene possibilità dell'individuo questi a sua volta si muta in soggetto di se stesso dal momento che attraverso l'esercizio ha costituito la propria credenza etica. Il processo di soggettivazione della verità corrisponde quindi al percorso che l'individuo compie per avvicinarsi a sé e poter mettere mano alla propria costituzione. Il singolo si soggettivizza – ovvero sviluppa «un rapporto tra sé e se stesso pieno ed indipendente»<sup>61</sup> – nel costituire autonomamente la propria condotta morale facendo proprie le verità etiche. Individuo e verità si incontrano quindi nel processo di

<sup>57</sup> S. Harrer, *The Theme of Subjectivity in Foucault's Lecture Series L'herméneutique du sujet*, cit., p. 94 (traduzione mia).

<sup>58</sup> M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. cit., p. 289.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

soggettivazione: l'astratta verità morale diviene effettiva matrice di comportamento e l'agire del singolo si fa credenza persuasa e convinta della verità e della giustezza di una regola etica.

Per quanto riguarda la pratica della corrispondenza, e del relativo racconto di sé, «si tratta di far coincidere lo sguardo dell'altro con il proprio, quando si misurano le proprie azioni quotidiane alle regole di una tecnica di vita»<sup>62</sup>. La funzione svolta dalla presenza dell'altro è di controllo e verifica del proprio modo di essere: si vuole certificare all'altro, e a se stessi, il modo in cui si sta vivendo. Il soggetto scrivente si oggettiva all'altro, raccontando minuziosamente di se stesso, di come realmente e veramente vive, ma non in un'ottica sanzionatoria e soprattutto senza l'introspezione nei recessi del proprio io. La narrazione di sé «non concerne le idee e gli impulsi dell'individuo e neanche l'interpretazione di una loro celata origine»<sup>63</sup>, ma ha l'esclusiva funzione di presentare all'altro se stesso. L'altro è testimone e «garante» di un atteggiamento, della condotta di chi scrive che vuole confermare e avere sempre presente a se stesso. Questa funzione, secondo le parole dello stesso Foucault, è *strumentale*<sup>64</sup>. L'oggettivazione di sé in questa pratica riceve il suo significato dal progetto più ampio a cui appartiene: la cura di sé. È una sorta di confessione, ma vuole notificare all'altro e a se stesso i miglioramenti che l'individuo sta compiendo nella propria formazione:

Confessare, pertanto, significa innanzitutto fare appello all'indulgenza degli dei o dei giudici. Vuol dire aiutare il medico dell'anima, fornendogli un certo numero di elementi utili alla diagnosi. Equivale a rivelare, grazie al coraggio necessario a confessare una colpa che così si mostra, il progresso che si sta facendo, e così via.<sup>65</sup>

La funzione della narrazione di sé è quindi un mezzo, uno strumento, che trova il suo fine nel disegno più ampio dell'autoformazione: «Questi elementi della confessione sono strumentali, non sono intrinseci, ovvero non possiedono in quanto tali un valore spirituale»<sup>66</sup>. Ciò che accade all'individuo in questa pratica è una verifica, per sapere e aver consapevolezza, del livello di soggettivazione del discorso vero, di quanto il vero è stato fatto proprio e, di conseguenza, di quanto l'individuo sia progredito nella costituzione di sé<sup>67</sup>. Il singolo scrivendosi – essendo faccia a faccia con se

<sup>62</sup> Idem, *La scrittura di sé* (1983), trad. it. cit., p. 216.

<sup>63</sup> M. Sharpe, "Critique" as *Technology of the Self*, in «Foucault Studies», 2 (2005), p. 105 (traduzione mia).

<sup>64</sup> Cfr. M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto*. Corso al Collège de France (1981-1982), trad. it. cit., p. 325.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> Cfr. *ivi*, p. 326.

stesso e con la sua condotta – può conoscere fino a che punto la verità si è ancorata in lui nella forma di una attitudine etica e rinsaldare questo legame, rammemorandolo per meglio farlo proprio, e proseguire nell'esercizio di autoformazione.

Questa elaborazione della soggettività, passando attraverso il processo di soggettivazione della verità, apre al singolo uno spazio libero all'interno del quale egli ha la possibilità di *scegliere* il proprio sé:

La questione che i Greci e i Romani pongono a proposito dei rapporti tra soggetto e pratica, credo consista nel sapere in che misura il fatto di conoscere il vero, di dire il vero, di praticare e di esercitare il vero, possa consentire al soggetto non solo di agire come deve, ma anche di essere esattamente come deve essere, e come vuole essere<sup>68</sup>.

L'individuo, nel suo processo di autoformazione, dispone della libertà di gestire il proprio sé e di indirizzare il percorso di costituzione verso il raggiungimento di un particolare modo d'essere; è questo quindi un processo consapevole e deliberato. Questa possibilità è data dal fatto che il singolo nell'esercizio su se stesso volto ad appropriarsi della verità apre una via attraverso la quale egli può raggiungersi, modificarsi e trasformarsi in corrispondenza alle proprie aspettative. L'insieme di tutte le tecnologie di sé ha proprio questa finalità: fare in modo che la soggettivazione di sé sia consegnata all'individuo ed egli possa, attraverso l'esercizio sulla propria individualità, «fare di se stesso un tipo di persona della quale si possa andare fieri»<sup>69</sup>.

La concezione del sé che emerge sullo sfondo di queste operazioni di soggettivazione suppone che la personalità dell'individuo sia estremamente malleabile; si ha qui a che fare con «un sé che non va inteso ontologicamente come un dato stabilito una volta per tutte, ma come un processo in continuo mutamento, un sé che è nel suo *farsi*»<sup>70</sup>. La plasticità dell'individuo è il presupposto fondamentale che giustifica l'esistenza delle tecnologie di sé; l'essenza di quest'ultimo sta proprio nel fatto che possa essere costituito non in maniera definitiva ma rimanendo sempre aperto a modifiche, rielaborazioni, cambiamenti. Questa dinamicità intrinseca che contraddistingue il sé è quindi ciò che permette l'iscrizione al proprio interno delle verità. Questo processo trova il suo terreno d'elezione nella pratica della scrittura

<sup>68</sup> Ivi, p. 280 (corsivo mio).

<sup>69</sup> A. Nehamas, *The Art of Living. Socratic Reflections from Plato to Foucault*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 177 (traduzione mia).

<sup>70</sup> C. Dovolich, *Singolare e molteplice. Michel Foucault e la questione del soggetto*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 137.

che agli occhi di Foucault rappresenta il luogo di un'esperienza<sup>71</sup> all'interno della quale il singolo, nel redigere gli *hypomnēmata*, fissa per se stesso una verità e parallelamente scrive su di sé l'insegnamento. I caratteri di questo scritto «interno» si faranno via via più nitidi man mano che l'individuo consulterà il suo taccuino, leggendolo e rileggendolo sino a che «si diventa il *lógos* o il *lógos* diventa noi stessi»<sup>72</sup>. Il processo di appropriazione della verità si sviluppa quindi a partire da un'individualità che si adopera per divenire un qualche cosa che ancora non è e in questo modo l'individuo si fa progetto a sé, «l'io assume se stesso come opera da compiere»<sup>73</sup>. Egli, all'interno di questa modalità, ha la possibilità di scegliersi e di diventare come vuole essere attraverso il suo rapporto col vero. Tale dinamica non si esaurisce in un raggiungimento permanente e fisso di una data soggettivazione dell'individuo, ma lascia aperte possibilità diverse di costituzione, dal momento che il sé è «qualcosa che incessantemente *si produce*, qualcosa che *diviene*»<sup>74</sup>, e di conseguenza l'individuo avrà la possibilità di riscriversi, di trasformare se stesso attraverso una nuova verità da far propria.

Questa relazione edificante che l'individuo instaura col proprio sé offre la possibilità di una visione alternativa rispetto alla situazione contemporanea del soggetto che trova le sue origini nella prima cristianità. Per Foucault infatti i modelli della confessione e dell'autorinuncia cristiana sono alla base delle moderne tecnologie di disciplinamento e normalizzazione del sé, dove l'individuo è inserito una visione tassonomica e categorizzato a seconda delle categorie che lo prendono in esame<sup>75</sup>.

Il soggetto contemporaneo, grazie alla lezione dell'antichità classica, non è quindi più abbandonato all'assoggettamento di un dispositivo di sapere-potere e può trovare nella plasticità che contraddistingue l'elaborazione di sé uno spazio libero dove «la *capacità* originaria di libertà consente una *liberazione* da rapporti di potere consolidati che risultano intollerabili»<sup>76</sup>. La libertà va dunque intesa in questo «sforzo del soggetto di inventarsi, di creare il proprio sé»<sup>77</sup>

<sup>71</sup> F. Gros, *Nota del curatore*, in M. Foucault, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. cit., p. 456.

<sup>72</sup> M. Foucault, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà* (1984), trad. it. di S. Loriga, in M. Foucault, *Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*, trad. it. cit., p. 278.

<sup>73</sup> P. Veyne, *È possibile una morale per Foucault?*, in P.A. Rovatti (a cura di), *Effetto Foucault*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 35.

<sup>74</sup> C. Dovolich, *Singolare e molteplice. Michel Foucault e la questione del soggetto*, cit., p. 137.

<sup>75</sup> P.A. Miller, *The Art of Self-Fashioning, or Foucault on Plato and Derrida*, in «Foucault Studies», 2 (2005), p. 55 (traduzione mia).

<sup>76</sup> H. Fink-Eitel, *Foucault* (1990), trad. it. di B. Agnese, Roma, Carocci, 2002, p. 91.

<sup>77</sup> S. Berni, *Soggetti al potere. Per una genealogia del pensiero di Michel Foucault*, Milano, Mimesis, 1998, p. 73.

attraverso l'attualizzazione<sup>78</sup> della nozione di cura di sé come percorso alternativo che permetta all'individuo di evadere da una determinata dinamica in cui egli viene oggettivato e sottomesso a un'autorità esterna. La costituzione della soggettività che risulta dalla cura di sé ha in questa alternativa la possibilità di liberare il singolo da un relazione a se stesso, che ripropone una logica di assoggettamento legata ad un potere, sia esso pastorale, psichiatrico o penale, che pretende di detenere la verità su di esso.

#### 4. Nancy, la scrittura e la decostruzione della soggettività

Se per Foucault, come abbiamo visto, la scrittura viene impiegata per finalità «costruttive», nel pensiero di Nancy l'attività della scrittura collabora a decostruire la soggettività, in particolar modo quella cartesiana, per far emergere l'esistenza dell'*ego* scrivente. Il lavoro decostruttivo di Nancy prende le mosse da una citazione di Cartesio tratta dalle *Meditazioni metafisiche*<sup>79</sup>, la quale viene apposta dall'autore in esergo all'opera che si occupa di questa problematica, *Ego sum*<sup>80</sup>:

Dopo aver ben pensato ed esaminato tutte le cose, devo infine concludere e tenere per certo che questa proposizione: *io sono, io esisto*, è necessariamente vera, ogni volta che la pronuncio o la concepisco nel mio spirito<sup>81</sup>.

Ciò che Nancy vuole rintracciare a partire da questa tesi è se possa esserci un impensato, qualcosa che ha portato Cartesio, nella sua operazione teorica di autoposizionamento del *cogito*, a provare una vertigine di fronte a quell'essere e a quell'esistere che viene proferito. L'intenzione è proprio quella di instaurare una discussione con Cartesio, «con lui benché contro di lui, nel ripetere contro di lui, ma tramite la sua bocca e a proposito della bocca, quanto l'inventore presunto del “soggetto” moderno e della sua “verità” avrà pensato, senza pensarlo, nel proferimento stesso del *cogito*»<sup>82</sup>. A conferma di questa visione rientra la modalità stessa di stesura di *Ego sum*. L'autore francese si pone nel luogo stesso di Cartesio, si sostituisce a lui in un modo «ventriloquato»<sup>83</sup>: fa parlare Descartes e compie questa operazione

<sup>78</sup> Cfr. M. Foucault, *L'etica della cura di sé come pratica della libertà* (1984), trad. it. cit., p. 287.

<sup>79</sup> R. Descartes, *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima*, a cura di B. Widmar, in *Opere filosofiche*, Torino, Utet, 1969.

<sup>80</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum* (1979), trad. it. di R. Kirchmayr, *Ego sum*, Milano, Bompiani, 1979.

<sup>81</sup> R. Descartes, *Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima*, trad. it. cit., p. 204.

<sup>82</sup> J. Derrida, *Toccare, Jean-Luc Nancy* (2000), trad. it. di A. Calzolari, Genova-Milano, Marietti, 2007, p. 54.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

aprendo la bocca di quest'ultimo – dal momento che «“Io” esige una bocca che si apra»<sup>84</sup> – per riaffermare il luogo in cui egli esprime il proprio essere. Attraverso l'immagine della bocca che si schiude Nancy intende quella situazione originaria attraverso la quale si viene a essere. Le labbra appartengono anche all'organo genitale femminile grazie al quale si viene alla luce; allo stesso modo, le labbra della bocca fanno nascere una voce<sup>85</sup>. Il parallelismo esprime quindi un gesto natale tramite il quale qualcosa, voce o essere umano, diviene tale. Il tentativo di Nancy è quindi quello di far schiudere la bocca dell'*ego* cartesiano, ovvero di raggiungere il punto di partenza dal quale ha potuto originarsi il Soggetto, prima che la sua voce assuma, una volta che l'essere viene espresso, i tratti della verità necessaria, certa, indubitabile, e così facendo «il *sum* dell'esistenza venga [...], nella riflessione cartesiana, depresso, fagocitato, senza residui, dalla ragione onnicomprensiva; venga reso “oggetto” di pensiero»<sup>86</sup>.

Ma come passare dalla voce alla scrittura per risalire alla traccia dell'esistenza dell'*ego*? Questo passaggio necessita il richiamo di un presupposto interno alla riflessione di Nancy. Per Nancy, infatti, «ciò che fa il pensiero [...] non è un'operazione e neppure un'azione. È un gesto e una esperienza»<sup>87</sup>. Il pensiero considerato come esperienza fa sì che l'attività speculativa non sia più un rapporto che si sviluppa tra una soggettività pura e un oggetto da conoscere, slegato e indipendente da essa<sup>88</sup>. E permette invece di rendere conto di un incontro che l'io ha con se stesso. Nancy insiste su questa linea, caratterizzando il pensiero come *gesto*: «una condotta, un modo di andare verso o di lasciare venire, una disposizione, invito o indietreggiamento, che precede ogni costruzione di significato»<sup>89</sup>.

In questi termini, si coglie la volontà di considerare il pensiero come qualcosa che si spinge al di là dei suoi aspetti produttivi, e precedenti qualsiasi costituzione semantica. Tale atteggiamento si ritrova anche nella caratterizzazione del pensiero come esperienza, ovvero come «oltrepassamento

<sup>84</sup> J.-L. Nancy, *L'essere abbandonato* (1983), trad. it. E. Stimilli, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 11.

<sup>85</sup> Cfr. Idem, *Ego sum*, trad. it. cit., p. 163.

<sup>86</sup> D. Calabrò, *Dis-piegamenti: soggetto, corpo e comunità in Jean-Luc Nancy*, Milano, Mimesis, 2006, p. 22.

<sup>87</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto* (2001), trad. it. di M. Vergani, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 21.

<sup>88</sup> In queste analisi la riflessione di Nancy si rifà alla scuola di Heidegger. È quest'ultimo, infatti, a dire che «le idee di un “io puro” e di una “coscienza in generale” contengono così poco l'a priori di una soggettività “reale”, da saltare di pari passo, senza vederli, i caratteri ontologici dell'effettività e della costituzione d'essere dell'Esserci» (M. Heidegger, *Essere e tempo* [1927], trad. it. di P. Chioldi, Milano, Longanesi, 2005, p. 276.). Di tale eredità è Nancy stesso a parlare: «Si vedrà come le nostre analisi non possano fare a meno di cercare di eccedere il commento heideggeriano solo nella misura in cui lo confermano». (J.-L. Nancy, *Ego sum*, trad. it. cit., pp. 39-40).

<sup>89</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, trad. it. cit., p. 21.

di ogni significato dato e l'accesso a un reale che il senso non trattiene nelle sue reti»<sup>90</sup>. Questo reale a cui il pensiero mira è lo spazio dell'io, dove avviene quell'esperienza che gli permette di avere a che fare con se stesso, con il suo essere. Se l'attività del pensiero viene definita come gesto ed esperienza, l'incontro che l'io fa con se stesso non può che passare attraverso i suoi stessi atti e grazie a questi raggiungere il proprio essere.

In forza di queste considerazioni, Nancy può far quindi dire all'ego cartesiano, richiamando la dodicesima delle *Regole per la guida dell'intelligenza: ego sum, dum scribo*<sup>91</sup>. In questo modo egli vuole tentare di seguire un percorso che lo conduca ad avvicinarsi al pronunciamento dell'essere dell'ego passando attraverso un'esperienza che esso compie, quella della scrittura. Quest'ultima è quindi il luogo di un gesto che permette di aprire un varco per raggiungere lo spazio all'interno del quale l'io proferisce il suo essere, è un tentativo di avvicinarsi a quel proferimento, a chi proferisce e a ciò che esso proferisce, che si ritrovano essere l'ego stesso.

Perché però scegliere la scrittura come mezzo decostruttivo, privilegiandola rispetto ad altri atti dell'ego? Perché essa non è un gesto qualsiasi, ma rappresenta un'esperienza d'elezione in forza di determinati legami che incorrono tra scrittura e voce. Il pensiero stesso è, nella prospettiva di Nancy, un riecheggiare di voci: «“nella mia testa” [...], cioè quando penso, sento un'altra voce nella mia voce oppure sento la mia voce risuonare in un'altra gola»<sup>92</sup>. All'interno del pensiero quindi due voci si fanno incontro una verso l'altra, o per meglio dire una dentro l'altra, e in questa loro relazione entrambe risuonano e si fanno sentire nel luogo dell'altra, in un'altra gola. La mia voce si spinge in una bocca diversa e da lì il mio proferimento si rende percepibile come, allo stesso modo, una voce altra si fa strada nel mio pronunciare.

Prende così forma la risonanza della voce del pensiero, il suo riecheggiare, quel che Nancy chiama scrittura: «La “scrittura” è il nome di questa risonanza della voce: la chiamata, l'incontro e l'impegno che presuppongono la chiamata all'incontro»<sup>93</sup>. Con scrittura si intende quindi quel movimento del pensiero che fa suonare la sua voce nel momento in cui viene espressa, che sospinge il pronunciamento nell'incontro con se stesso, mediato attraverso il passaggio nella gola altra, e che impegna, insiste in questo incontro. La scrittura riassume in sé di conseguenza l'attività del pensiero, come risonanza:

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> R. Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, in *Opere filosofiche*, trad. it. cit.

<sup>92</sup> J.-L. Nancy, *Il pensiero sottratto*, trad. it. cit., p. 182.

<sup>93</sup> *Ivi*, pp. 182-183.

La scrittura è dunque la risonanza stessa della voce, o la voce in quanto risonanza, cioè in quanto rinvio in se stessa, attraverso la distanza da un «sé», alla stessità che le permette di identificarsi: ogni volta assolutamente singolare per un numero indefinito di incontri ogni volta singolari<sup>94</sup>.

Nel gesto della scrittura, grazie al movimento della risonanza, chi scrive si distanzia da un certo tipo di sé e si indirizza verso una «stessità», verso una propria immagine differente. Il sé da cui ci si allontana è l'istanza del soggetto che si autoposiziona e copre l'io che proferisce se stesso, ma, in forza della risonanza, la voce dell'*ego* ritorna e ha la possibilità di farsi sentire grazie all'altra gola, all'altra bocca che non sono quelle del Soggetto bensì quelle dell'io. La stessità a cui ci si indirizza nell'esperienza scritta è un'identificazione che è «ogni volta assolutamente singolare». In questo incontro chi scrive si rapporta all'essere dell'io, all'esibizione della sua particolare esistenza. In questo moto la singolarità dell'*ego* è la risposta all'assolutezza del Soggetto che si erge dimentico della sua origine egoica, e tale caratteristica dell'io si incontra in ogni esperienza scritta. Colui che scrive, in ogni carattere tracciato, si offre ad un incontro con se stesso: un incontro singolare con un sé a sua volta singolare. E tale incontro ha la possibilità di essere rievocato ogni volta che lo scritto torna a parlare, ogni volta che lo si legge. Questa possibilità è dovuta al fatto che la scrittura ha come sua caratteristica fondamentale quella di essere incisione, segno: «La scrittura “fissa”, come si dice, il flusso della parola (*verba volant, scripta manent*): questa fissazione non è altro che la registrazione, la riserva o la dimora della capacità di risonanza»<sup>95</sup>. È quest'ultima la caratteristica principale della scrittura che la distanzia in modo radicale dalla voce: «Nella parola viva, o nella parola che non parla che per informare all'istante, senza dilazione né appuntamento, la risonanza è estinta non appena l'informazione è pervenuta a destinazione»<sup>96</sup>. È quindi nella possibilità di far «dimorare» la risonanza, di registrarla che si pone il discrimine tra voce e scrittura. Ma un'altra caratteristica, inscindibilmente legata all'essere traccia, al segno della scrittura, è la capacità che questa ha di far vibrare ogni volta la risonanza: «La scrittura fissata, incisa nel legno, nella cera, nella pietra o sulla carta, digitalizzata sullo schermo [...], di chiunque in generale si rivolge a qualcuno [...], la scrittura è immobile e invariabile perché iscrive lo spazio di una risonanza sempre rinnovata»<sup>97</sup>. Si coglie come il fine del gesto della scrittura sia la possibilità di rinnovare la risonanza,

<sup>94</sup> Ivi, p. 183.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem* (traduzione modificata).

di fare nuovamente risuonare le voci che la compongono, di dare quindi all'ego una nuova possibilità di proferirsi all'interno della dinamica di voce e risposta. La fissità e l'immobilità della scrittura rappresentano quindi il suo punto di forza; nei caratteri fermi e immortalati giace la risonanza delle voci del pensiero, di Soggetto ed ego che sono inestricabilmente legati e risuonano l'uno nell'altro. Nancy può pertanto sostenere che «la scrittura incide la massa indistinta nella quale, senza di essa, non si aprirebbe né bocca né orecchio. Ogni tratto di scrittura è una bocca-orecchio che si invia, che si chiama, che si sente e che si risponde»<sup>98</sup>. La risonanza depositata nel tratto scritto, inciso, risuona in esso attraverso la lettura: una bocca proferisce la voce custodita in essa, l'essere dell'io che si mostra, e un orecchio è in ascolto, il Soggetto che sente sotto di sé il richiamo della sua origine. È quindi possibile, ripercorrendo la scrittura di Cartesio, far vibrare la risonanza della voce dell'ego contenuta nei suoi scritti e giungere così «a questa condizione assolutamente prima»<sup>99</sup> che in essa è custodita.

## 5. Il Soggetto decostruito e l'esistenza dell'io

Ora, il Soggetto cartesiano può essere decostruito. Nancy mostra infatti come l'aspetto redazionale dell'opera cartesiana non sia una componente accidentale della sua produzione filosofica, ma si configuri invece come un aspetto fondamentale che si riverbera negli stessi contenuti affidati allo scritto: «Per voi che mi leggete al fine di prendere conoscenza di questo sapere, non si tratta tanto di sapere che cosa scrivo, quanto il modo in cui lo scrivo»<sup>100</sup>. E ancora:

Scrivo le regole, ne faccio il codice. Faccio un libro, codifico la Verità, la rendo inseparabile, indissociabile e indiscernibile dall'operazione che ne iscrive, qui e ora, le regole. Faccio il primo libro del sapere che si sa nell'atto e nel modo di iscriversi<sup>101</sup>.

I componenti materiali del *codex*, il modo in cui le sue pagine si compongono e lo stesso modo in cui Cartesio appunta le sue riflessioni, sono costituenti imprescindibili del suo lavoro intellettuale. Dice infatti il Cartesio di Nancy: «Io scrivo sul *codex*, la carta del quale non si chiude su di sé come quando si avvolge il volume, ma offre la sua piana estensione sempre

<sup>98</sup> Ivi, p. 186.

<sup>99</sup> J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale* (1996), trad. it di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2001, p. 92.

<sup>100</sup> Idem, *Ego sum*, trad. it. cit., p. 49.

<sup>101</sup> Ivi, p. 50.

già pronta tanto alla scrittura quanto alla lettura»<sup>102</sup>. E prosegue: «Il *codex* sono delle placche di legno riunite dalla parte del dorso, dunque rilegate e articolate l'una sull'altra. È una macchina per scrivere appropriata per far sì che tutte le ragioni mostrative e dimostrative di un sapere si colleghino nel modo più rigoroso più semplice e più chiaro del mondo»<sup>103</sup>.

Così come il materiale dei suoi testi, e il modo in cui sono redatti, incidono sul pensiero cartesiano, anche il percorso esistenziale di Cartesio si intreccia con il peregrinare della sua riflessione e con le vicende delle sue opere:

[I miei testi] affonderanno nella Senna assieme alla barca che li portava da Rouen a Parigi, e trascorreranno tre giorni nel loro scrigno in fondo all'acqua, nello stesso stato in cui mi troverò quando inizierò la mia seconda Meditazione: «Anzi, come se fossi improvvisamente precipitato in un gorgo profondo, sono così confuso da non poter né fissare i piedi sul fondo né nuotare per risalire alla superficie»<sup>104</sup>.

Si coglie chiaramente, a partire da queste considerazioni, come Nancy voglia porre uno strettissimo parallelismo tra il pensiero, la scrittura e l'esistenza che sorregge entrambi. La vicenda intellettuale di Descartes assume quindi i tratti di una «logica che possiamo chiamare *autobiografica*»<sup>105</sup>.

Tale fenomeno della scrittura risulta inoltre essere inscindibilmente accompagnato da un'altra operazione: la lettura. Quest'ultima si sviluppa seguendo il movimento della penna che porta avanti la stesura della riflessione e si configura come una comprensione che non si ferma alle parole fissate sul *codex*, ma si spinge oltre: «*Dum scribo, intelligo...* Mentre scrivo comprendo. L'intellezione è il raccogliersi di ciò che deve essere scelto, distinto: *inter-lectio*. È la *lettura*: leggo con intelligenza mentre scrivo, leggo tra le mie righe»<sup>106</sup>. Ma a che cosa arriva questa lettura tra le righe? Ciò che si cela al di sotto del testo è ciò che rende *libro* un libro<sup>107</sup>, la ragione ultima che permette l'esistenza del testo, e che fa dire al Cartesio di Nancy: «va da sé che io comprenda tra le mie righe e rimanga il mio migliore, più attento e unico lettore [...] quello che comprendo così bene non può essere altro che me stesso»<sup>108</sup>. Il proprio sé dunque è ciò che si cela tra le righe e che chi scrive può cogliere meglio di chiunque altro.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

<sup>105</sup> R. Kirchmayr, *Jean-Luc Nancy e la decostruzione del cogito*, in J.-L. Nancy, *Ego sum*, trad. it. cit., p. 7.

<sup>106</sup> J.-L. Nancy, *Ego sum*, trad. it. cit., p. 51.

<sup>107</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

Il movimento di incisione della scrittura si caratterizza come stampa caratteriologica delle lettere sul foglio, riverberandosi anche sull'estremità superiore del calamo e producendo così una seconda scrittura: «Mentre scrivo, comprendo che, nell'istante stesso in cui i singoli caratteri vengono tracciati sulla carta, non soltanto si muove la parte inferiore della penna ma non può prodursi in essa alcun movimento, sia pur minimo, senza che nello stesso tempo sia ricevuto da tutta la penna»<sup>109</sup>. Questo tracciato aereo è definito da Nancy come sigillo, come marcatura del testo scritto, dal momento che riproduce i disegni delle lettere e ne lascia l'impronta nell'etere: «Il Libro è sigillato con una ceralacca aerea, il Libro è a sua volta il sigillo dell'istante sulla copresenza delle parti della penna con la quale scrivo ciò di cui ho intelligenza»<sup>110</sup>.

Nancy mostra come questa struttura del sigillo si riproduca in ogni momento del processo conoscitivo: sia essa conoscenza sensibile o conoscenza della verità, la dinamica della marcatura si ritrova rispettivamente sia sugli organi percettivi – «il mondo non è un mondo di segni, ma un mondo di *signa* e di *sigilla*. I sigilli imprime le loro figure nella cera dei sensi. L'uomo che acquista conoscenza del mondo è l'uomo sigillato»<sup>111</sup> – sia sull'intelletto: «Si tratta dell'intelletto in quanto *raccolta*, raccolta di marche impresse, [...] e dunque dell'intelletto nella sua qualità suprema di Libro»<sup>112</sup>.

Nancy di conseguenza può affermare come questi due fenomeni, la scrittura e la conoscenza, siano in ultima istanza essenzialmente legati: «conoscere e scrivere sono la stessa cosa, la stessa impronta, per poco che si sappia leggere tra le righe, sul calamo, e si sappia vedere ciò che designa: il disegno della sua firma»<sup>113</sup>. Di conseguenza il Soggetto della conoscenza certa risulta essere il *chi* scrive del tracciato sul foglio che a sua volta può essere abbracciato dalla lettura che segue il movimento del calamo. Ma a che tipo di comprensione l'*ego*, il sé nascosto tra le righe, si presta?

La risposta viene da Nancy stesso: «Colui che dice "io" è il paladino di un'avventura infinitamente più modesta e infinitamente più illustre: la favolosa verità di colui che si racconta»<sup>114</sup>. È la verità del racconto di sé, una verità che si può definire autobiografica e grazie alla quale il sé di chi scrive si presenta al lettore. Per Nancy, infatti, «si potrebbe dire che la verità è una *semplice* presentazione e la *semplice* accoglienza di questa presenza» che, nel

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> R. Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, trad. it. cit., p. 86.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 113.

caso appunto dell'*ego*, si riduce a presentare la propria esistenza. Il lavoro decostruttivo di Nancy è animato dall'intento di giungere a quella prima puntualità, al di là della quale non è possibile risalire: «All'estremità del *sub-*o dell'*ipo-*, al posto del fondamento, ci sarà sempre stato anche l'*uno singolare* del punto – non un “soggetto”, ma tutt'altra cosa, oppure *la stessa-cosa-tutt'altra*: un'*esistenza*»<sup>115</sup>.

Il compito della riflessione filosofica sarà, a questo punto, quello di comprendere l'*ego*, il sé, grazie all'«illuminazione di un'ontologia autobiografica»<sup>116</sup>, proprio perché l'autobiografia permette la possibilità di avvicinarsi al luogo dell'essere dell'io, grazie al tramite di un'esperienza scritta, da cui, tramite la lettura, lasciare che la verità dell'io emerga nei tratti della sua originalità esistenziale storica e irripetibile.

Se quindi Nancy in Descartes cerca di esibire l'istanza dell'egoità, intesa come puntualità esistenziale, e quindi di risalire, decostruendo, oltre il Soggetto, Foucault vede nell'operazione di autoposizionamento della soggettività, che porta con sé il rapporto esclusivo tra conoscenza e verità, un impedimento alla costruzione classica del soggetto. Di conseguenza, l'intersezione tra i due autori si può trovare proprio su questo punto: entrambi cercano di oltrepassare la soggettività cartesiana e ciò che essa comporta. Nancy decostruendola e cercando di far emergere l'esistenza ad esso sottesa, Foucault rompendo l'univoco legame tra sapere e verità e riattualizzando l'*epiméleia heautoú*.

siev\_lorenz@yahoo.it

<sup>115</sup> Idem, *Il senso del mondo* (1993), a cura di F. Ferrari, Milano, Lanfranchi, 1997, p. 90.

<sup>116</sup> Idem, *Ego sum*, trad. it. cit., p. 120.

---

## Note sugli autori

---

**Alessandro Bertinetto** è ricercatore e docente di Estetica all'Università di Udine e borsista von Humboldt presso la Freie Universität di Berlino. Oltre a diverse curatele e numerosi articoli su riviste e volumi internazionali ha pubblicato: *Autocoscienza e soggettività nel pensiero di M. Frank* (1998); *L'essenza dell'empiria* (2001); *Storia dell'estetica moderna e contemporanea* (con F. Vercellone e G. Garelli, 2003); *La forza dell'immagine. Argomentazione trascendentale e ricorsività nella filosofia di J.G. Fichte* (2010). Ha in preparazione il volume *Il pensiero dei suoni* (2012).

**Gianluca Cuozzo** insegna Filosofia teoretica all'Università di Torino. Ha dedicato i propri studi a N. Cusano, K. Löwith e a W. Benjamin. Attualmente sta volgendo i propri interessi da un lato al nesso arte-filosofia, tra Quattrocento e Cinquecento, dall'altro ad alcuni narratori americani (D. DeLillo e P. Auster) e al tema delle utopie. Tra le sue ultime pubblicazioni: *L'Angelo della melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin* (2009) e la cura del volume *Le due Torino. Primato della religione o primato della politica?* (con G. Riconda, 2008).

**Félix Duque** è docente di Storia della filosofia moderna all'Universidad Autónoma de Madrid. Filosofo oggi tra i più noti in Europa, si è occupato dapprima di antropologia, filosofia della natura ed ermeneutica. Attualmente la sua riflessione si concentra sull'eredità dell'idealismo tedesco, sulla filosofia della tecnica e sulle interazioni tra arte, politica e religione. Tra i suoi libri tradotti in italiano: *Il fiore nero* (1995), *Gení, dee e guardiani* (1996), *Terrore oltre il postmoderno* (2006), *La fresca rovina della terra* (2007), *Abitare la terra* (2007) e *La radura del sacro* (2007).

**Simone Furlani** ha studiato e si è perfezionato presso le Università di Padova, di Monaco di Baviera, di Pisa e presso la Fondazione Bruno Kessler di Trento. Come borsista von Humboldt, ha svolto attività di ricerca presso la *Westfälische-Wilhelms-Universität* di Münster. Autore di due monografie sul

pensiero di Fichte e di Hegel, nel 2009 ha pubblicato il volume *Linguaggio e significato nell'estetica di Paul Celan*. Attualmente svolge attività di ricerca presso l'Università di Padova ed è docente a contratto presso l'Università di Udine.

**Giuseppe Galanzino** ha studiato filosofia presso l'Università di Torino. Vive a Berlino dove lavora come traduttore. In qualità di lessicografo, ha collaborato alla redazione del *DIT. Dizionario tedesco-italiano italiano-tedesco*, edito da Paravia-Langenscheidt, e allo *Schulwörterbuch Italienisch-Deutsch Deutsch-Italienisch*, per la casa editrice Cornelsen. Si interessa di filosofia del linguaggio, ermeneutica e linguistica, con un'attenzione particolare rivolta alla tradizione humboldtiana. Si occupa di consulenza filosofica e collabora con la *Internationale Gesellschaft für Philosophische Praxis*.

**Gianluca Garelli** è ricercatore all'Università di Firenze, dove insegna Storia dell'estetica. Si occupa di filosofia classica tedesca, ermeneutica, filosofia del tragico, teoria della responsabilità, estetica antica. Tra i suoi lavori: *La teleologia secondo Kant* (1999); *Storia dell'estetica moderna e contemporanea* (con F. Vercellone e A. Bertinetto, 2003); *Il tragico* (con C. Gentili, 2010); l'edizione italiana della *Fenomenologia dello spirito* di G.W.F. Hegel (2008), delle *Lezioni di enciclopedia filosofica* di I. Kant (2002) e una traduzione dell'*Antropologia pragmatica* di Kant (2010).

**Alberto Martinengo** è assegnista di ricerca all'Università di Torino e docente a contratto all'Università della Valle d'Aosta. Si occupa delle diverse eredità dell'ermeneutica filosofica, in dialogo con l'estetica e il decostruzionismo. È autore di saggi pubblicati su riviste nazionali e internazionali, oltre che di due monografie su autori contemporanei: *Introduzione a Reiner Schürmann* (2008) e *Il pensiero incompiuto. Ermeneutica, ragione, ricostruzione in Paul Ricoeur* (2008).

**Marco Ravera** è professore ordinario di Filosofia morale all'Università di Torino, dove insegna anche Filosofia della religione. Ha studiato le correnti teologiche del tardo idealismo tedesco, la filosofia religiosa del tradizionalismo francese e l'ermeneutica contemporanea. Tra i suoi scritti principali: *Joseph de Maistre pensatore dell'origine* (1986); *Introduzione al tradizionalismo francese* (1991); *Introduzione alla filosofia della religione* (1995, 2002<sup>2</sup>). È inoltre autore di studi sull'ermeneutica filosofica contemporanea e sul pensiero di L. Pareyson.

**Roberto Salizzoni** è professore ordinario di Estetica all'Università di Torino. Nei suoi lavori si occupa del rapporto dell'estetica con l'antropologia e

gli studi culturali (*Estetica e antropologia*, 1980; *Cultural Studies, estetica e scienze umane*, 2003), e della cultura estetica e filosofica in Russia (*L'idea russa di estetica*, 1993; *Michail Bachtin, autore ed eroe*, 2003). È segretario di redazione di «Tropos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica».

**Rita Šerpytytė** è professore ordinario di Filosofia all'Università di Vilnius (Lituania) e direttrice del Centro di studi e ricerche sulla religione. Si occupa di ermeneutica contemporanea, filosofia della religione, fenomenologia e post-fenomenologia. È stata *Visiting Professor* in varie università in Italia, Francia, Belgio, Austria, Stati Uniti. Tra le sue pubblicazioni più recenti, ricordiamo *Nihilizmas ir Vakarų filosofija (Nichilismo e filosofia occidentale)* (2007) e la cura del volume *A Century with Levinas: on the Ruins of Totality* (2009).

**Lorenzo Sieve** si è laureato in Filosofia all'Università di Torino con una tesi sul problema del senso in *Essere e tempo* di Martin Heidegger. Ha conseguito nello stesso ateneo la laurea magistrale, con una tesi sul problema della soggettività in M. Foucault e J.-L. Nancy.

**Federico Vercellone** è professore ordinario di Estetica all'Università di Torino. I suoi lavori si concentrano attorno ad alcuni temi principali: il rapporto tra l'estetica e l'ermeneutica filosofica contemporanea, la storia del nichilismo nel pensiero europeo tra Ottocento e Novecento, la tradizione della *Frühromantik* tedesca. Tra le sue pubblicazioni più recenti, ricordiamo: *Morfologie del moderno* (2006); *Oltre la bellezza* (2008); *Introduzione al nichilismo* (2009<sup>8</sup>); *Pensare per immagini* (con O. Breidbach, 2010); *Le ragioni della forma* (2011).



# trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA  
Diretta da GIANNIVATTIMO e GAETANO CHIURAZZI

Abbonamento 2011: euro 22,50

Fascicolo singolo: euro 15,00

Tipo di abbonamento: Privati  Enti

Per una spesa totale di .....

Vogliate cortesemente inviare i volumi al seguente indirizzo:

.....  
Nome e Cognome

.....  
Indirizzo

.....  
Telefono

.....  
CAP

.....  
Città

.....  
Provincia

.....  
Partita IVA o codice fiscale (solo se si necessita di fattura)

.....  
Data e firma

*Per ordini:*

Aracne editrice S.r.l. – via Raffaele Garofalo, 133/A–B – 00173 Roma

Telefax: 06 93781065 – E-mail: [info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it) – Skype: aracneeditrice

Pagamento: bonifico su c/c Banca Popolare di Ancona IBAN IT 23 N 05308 38860 0000 00020121;  
contrassegno postale; carta di credito (acquisto online)

Decorso il termine dalla data di sottoscrizione della presente proposta d'ordine senza che il cliente abbia comunicato, mediante raccomandata A/R, telefax o telegramma (confermati con raccomandata A/R entro le successive 48 ore) inviata ad Aracne editrice, sede di Roma, la propria volontà di revoca, la proposta si intenderà impegnativa e vincolante per il cliente medesimo.

Si informa che i dati personali saranno utilizzati per finalità di carattere pubblicitario, anche di tipo elettronico, e trattati in rispetto del Codice in materia, garantendone la sicurezza e la riservatezza. Il trattamento dei dati viene svolto da responsabili e incaricati il cui elenco può essere richiesto rivolgendosi direttamente alla società titolare (Aracne editrice S.r.l.) al numero 06 93781065. In qualunque momento è possibile fare richiesta scritta a detta società per esercitare i diritti di cui all'art. 7 del d. lgs. n. 196/2003 (accesso, correzione, cancellazione, opposizione al trattamento, ecc.).

Autorizzo al trattamento dei dati personali. (Firma) .....

Non desidero ricevere ulteriori informazioni editoriali. (Firma) .....

**N.B.: L'invio del volume avverrà solamente a pagamento effettuato.**





Compilato il 28 dicembre 2011 alle ore 12:11.

Finito di stampare nel mese di dicembre 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