

segni   
e  
comprensione

**RIVISTA SEMESTRALE  
ANNO XXXIII NUOVA SERIE  
n. 98 GENNAIO/GIUGNO 2020**

e-ISSN: 1828-5368

# “SEgni E COMPrensione”

*Segni e Comprensione* is a peer-reviewed international journal which focuses on the phenomenological and hermeneutical research.

The journal, founded in 1987<sup>1</sup> at the Department of Philosophy and Social Sciences of the University of Salento by Giovanni Invitto, in collaboration with the "Italian Centre for Phenomenological Research" in Rome, has been classified by the National Agency for the Evaluation of the University System (ANVUR) as a "scientific journal". The title *Segni e Comprensione* identifies the editorial proposal: to establish a journal as a phenomenological-hermeneutical tool for investigating the issues of contemporary philosophical-educational debate. In fact, in these three decades the journal has been a significant national and international crossroads of knowledge and methods, which through theoretical elaboration have enriched the philosophical and cultural landscape of our time: from the philosophy of existence to sociology and pedagogy, from the philosophy of language to psychology, up to issues related to current events. The journal publishes original articles and book reviews.

*Segni e Comprensione* is published twice a year. Besides ordinary issues according to a Call, special issues devoted to a special topic may be published. All articles go through double-blind review processes.

**EDITOR IN CHIEF:** Daniela De Leo

**STEERING COMMITTEE:** Angela Ales Bello (Università Lateranense); Jean-Robert Armogathe (École Pratique des Hautes Études de Paris); Renaud Barbaras (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne); Antonella Cagnolati (Università di Foggia); Mauro Carbone (Université Jean Moulin Lyon 3); Pio Colonnello (Università della Calabria); Umberto Curi (Università di Padova); Franco Ferrarotti (Università di Roma 1); Marisa Forcina (Università del Salento); Giovanni Invitto (Università del Salento); Carlo Sini (Università di Milano); Paolo Spinicci (Università di Milano); Pierre Taminiaux (Georgetown University).

**EDITORIAL COMMITTEE:** Gabriella Armenise (Università del Salento); Alessandro Arienzo (Università di Napoli “Federico II”); Philippe Audegean (University of

---

<sup>1</sup> The Journal is registered under no. 389/1986 of the Press Register, Lecce Law Court; quarterly until 2017, from 2018 half-yearly; the electronic version is available at the following addresses:

<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/segnicompr>

<http://www.segniecomprensione.it>

<http://www.mannieditori.it/Rivista/segni-e-comprensione> (1987-2009)

Nice – Sophia Antipolis); Angelo Bruno (Università del Salento); Florencio Vicente Castro (Universidad de Extremadura -Spagna); Claudio Ciancio (Università del Piemonte Orientale); Dino Cofrancesco (Università di Genova); Roger Dadoun (Université de Paris VII-Jussieu); Antonio Delogu (Università di Sassari); Emmanuel de Saint Aubert (CNRS École Normale Supérieure Paris); Gilberto Di Petta (Università di Napoli “Federico II”); Renate Holub (University of California – Berkeley); William McBride (Purdue University West Lafayette, Indiana); Claudio Palazzolo (Università di Pisa); Carmen Guzman Revilla (Universitat de Barcellona); Paola Ricci Sindoni (Università di Messina); Christel Taillibert (University of Nice – Sophia Antipolis); Valentina Tirloni (University of Nice – Sophia Antipolis); Christiane Veauvy (CNRS); Sergio Vuskovic Royo (Universidad de Valparaíso); Frédéric Worms (ENS France).

**SCIENTIFIC COMMITTEE:** Pierandrea Amato (Università di Messina); Giuseppe Annacontini (Università del Salento); Nicola Antonetti (Università di Parma); Francesca Brezzi (Università Roma Tre); Bruno Callieri †; Annalisa Caputo (Università di Bari); Gennaro Carillo (Università di Napoli “Federico II”); Hervé A. Cavallera (Università del Salento); Giovanni Cera (Università di Bari); Françoise Collin †; Marco Antonio D’Arcangeli (Università dell’Aquila); Ennio De Bellis (Università del Salento); Ferruccio De Natale (Università di Bari); Silvano Facioni (Università della Calabria); Mariano Longo (Università del Salento); Luca Lupo (Università della Calabria); Roberto Maragliano (Università Roma Tre); Stefania Mazzone (Università di Catania); Aniello Montano †; Fabrizio Palombi (Università della Calabria); Lucia Perrone Capano (Università di Foggia); Marco Piccinno (Università del Salento); Augusto Ponzio (Università di Bari); Nicola Russo (Università di Napoli “Federico II”); Giovanni Scarafile (Università di Pisa); Fabio Seller (Università di Napoli “Federico II”); Valeria Sorge (Università di Napoli “Federico II”); Fabio Sulpizio (Università del Salento); Laura Tundo (Università del Salento); Chiara Zamboni (Università di Verona).

**CONSULTING EDITORS:** Lucia De Pascalis (Università del Salento), Deborah De Rosa (Università della Calabria); Ida Giugnatico (Université de Québec à Montréal); Elena Laurenzi (Università del Salento); Giulia Longo (Università di Napoli “Federico II”).

**Dipartimento di Studi Umanistici, Università del Salento – Piazza Tancredi, n7  
- 73100 Lecce (LE) 73100 Lecce.**

**INDEXING AND EVALUATION:**

La Rivista è in:

[DOAJ Directory of Open Access Journal](#)

[Ulrich's](#)

[Journal tocs](#)

[Google Scholar](#)

[Scientific Commons](#)

## INDICE - INDEX

### EDITORIALE – EDITORIAL

L'IMMAGINARIO: PROSPETTIVE FENOMENOLOGICHE

Daniela De Leo

7

### SAGGI - ESSAYS

*Immaginario e immaginazione: fondamenti teorici*

IL SIMBOLO E LA PRESENZA: A PROPOSITO DEL DIVINO

Angela Ales Bello

12

LA MAGICA ORDITURA: DALLA *PRISCA SAPIENTIA*

AD ALBUS SILENTE

Antonella Cagnolati

28

COMUNITÀ IMMAGINARIE E INOPEROSE

Salvatore Colazzo

42

A BOCCA APERTA. RIFLESSIONI SUL GRIDO

E IL CANTO NELLE IMMAGINI

Paolo Spinicci

65

*Rivelazioni ed epifanie: la tessitura immaginativa  
tra visibile e invisibile*

DALLA VOCE DEL CORPO ALL'IMMAGINARIO

**Ida Giugnatico**

**81**

UTOPIA IN MUSIC AND ITS INFLUENCE  
ON POLITICAL BELIEFS

**Emmanuel Heisbourg**

**92**

GILBERT DURAND, SCIENCE ET EXPÉRIENCE DE  
L'IMAGINATION SYMBOLIQUE

**Jean-Jacques Wunenburger**

**110**

CONDIVISIONE DEL RESPIRO. ANNA MARIA ORTESE

**Wanda Tommasi**

**124**

*NOTE E DISCUSSIONI- NOTES AND DISCUSSIONS*

VERGA E L'INFLUENZA DELL'*INCHIESTA IN SICILIA* DI  
FRANCHETTI E SONNINO PER UNA LETTURA DEL MONDO  
ARCAICO-RURALE SICILIANO

**Gabriella Capozza**

**136**

IO, IL CORPO E GLI ALTRI. ETICA DELL'ALTERITÀ IN ROBERTO  
ESPOSITO E MAURICE MERLEAU-PONTY

**Deborah De Rosa**

**151**

AMLETO, LA PSICOANALISI E LA COLPA DI ESSERE

**Caterina Marino**

**169**

CONSIDERAZIONI SU TEMPORALITÀ,  
TEMPO E METAFISICA IN ALBERTO GIOVANNI BIUSO

**Enrico Maria Monaco**

**186**

**SCHEDE DI LIBRI - *REVIEWS***

**202**

## L'IMMAGINARIO: PROSPETTIVE FENOMENOLOGICHE

**Daniela De Leo**

Il desiderio di fuggire dal presente per rifugiarsi in lande lontane nel tempo e nello spazio si è sempre manifestato come un rilevante elemento costitutivo della letteratura, tanto che il tema dell'immaginazione ha sempre avuto diritto di cittadinanza nella *res publica litterarum*.

Perché, dunque, non tornare a occuparci del nucleo fondante dell'Immaginario, *topos* che ha subito nella sua controversa evoluzione fenomeni di immersione carsica e riscoperte luminose? Perché non tornare a interrogare questo cospicuo contenitore di desideri, paure, sogni e, insieme, fecondo repertorio di avvenimenti emblematici, di figure simboliche, di enigmi perenni che la Modernità riteneva di aver cancellato o rimosso?

Ben al di là di un palese asservimento ai dettami di un "pensiero calcolante", per dirla con Heidegger, l'Immaginario contemporaneo ha continuato a nutrirsi di antiche affabulazioni, in un diretto ed incessante confronto con il numinoso, con il misterico, nutrendosi di simboli, di cifre, di icone che rimandano a significati arcani. La trasversalità del fantastico si palesa in molteplici ed eterogenee direzioni, sia quando ci avviciniamo al nucleo più intimo e filosofico dell'esistere, sia quando attingiamo a consolanti epifanie allo scopo di soddisfare la nostra ricerca di senso.

Connotato da un carattere mobile, mutevole e poliedrico, il simbolo permette la più immaginifica libertà, tanto da essere colmato con i più diversi significati e *nuances*. Oltre a provocare risonanze, il simbolo impone una ricodificazione costante ai fini di una decifrazione che vada al di là dell'*hic et nunc*, mirando ad una continua rilettura delle componenti che assommano

in sé le varianti di significato aperte ad una ricostruzione dell'immaginario. Come sagacemente rilevava Bettelheim, i simboli indicano la direzione verso la quale dirigersi, rinviano al di là di sé, verso un senso che per noi è solo presagito, esprimendolo al contempo con una strumentazione iconica assai più efficace di qualsiasi lessema.

Basterebbero questi interrogativi, oggetto della presente Call, per rendere conto della complessa trama teoretica, critica e storica, che gli Autori hanno contribuito a tessere.

Il tema dell'immaginario viene da più aspetti, per individuarne i fondamenti teorici, ponendo confronti e comparazioni tra mondi reali e mondi fantastici, tessendo epifanie e rivelazioni, mettendone in evidenza le aporie.

Ogni saggio contribuisce, come un tassello di un mosaico, a far luce sul concetto di "immaginario", facendone emergere la ricchezza di rimandi polisemici, tra contenuto e forma, tra mondo reale e molteplicità di mondi *possibili*, in bilico sul crinale tra visibile e invisibile: "imaginer c'est tendre vers l'objet réel afin de le faire paraître ici. Il y a une pseudo-réalisation de l'objet imaginaire"<sup>1</sup>.

L'*irruzione* di tale concetto in un'esperienza mista di diverse modalità d'essere, percettiva, rimemorativa, anticipativa può creare equivoci d'interpretazione: la formazione di immagini è da intendersi solo in un rapporto di causa ed effetto? C'è una relazione tra fantasia e ricordo? Le immagini quali forme produttive e riproduttive possono avere una matrice comune? Quale è il nodo che accomuna queste forme dell'immaginario, che non le unifica, ma le mantiene differenti?

«Fantasticare non è esperire, e un individuale fantasticato non è un individuale dato; ma per quanto il contenuto di fantasia si possa spiegare e si possa appunto descrivere come uguale [a quello effettivamente reale] – in maniera tale, però, che il contenuto di un individuale di fantasia non sia un contenuto "effettivamente reale" – anche la datità del contenuto nella fantasia è una datità modificata»<sup>2</sup>.

Proprio interrogandosi su questa "modificazione", gli Autori hanno delimitato lo scenario dell'immaginario. I contributi proposti concorrono a presentare delle comparazioni e ad esporre delle tesi per sciogliere o

---

<sup>1</sup> M.aurice Merleau-Ponty, *Structure et conflits de la conscience enfantine* (1949-1950), *Psychologie et pédagogie de l'enfant – Cours de Sorbonne 1949-1952*, Verdier, Lagrasse 2001, p. 230.

<sup>2</sup> Edmund Husserl, *Filosofia prima. Teoria della riduzione fenomenologica*, a cura di V. Costa, Ed. Rubettino, Soveria Mannelli 2007, pp. 71-72.

approfondire i dubbi sulla dualità dell'immaginazione: modo di visualizzare il mondo percepito o di raffigurare un mondo possibile.

Un ulteriore tassello, che chiarifica la cornice di senso, in cui la proposta tematica è stata sviluppata, è l'approdo teoretico che coglie nell'immagine il simbolismo costitutivo della stessa. In quanto non si può pensare senza immagini, l'immagine è idea resa impressione, memoria, mentre le posizioni, come quella sartriana, secondo cui l'immagine è qualcosa di minore rispetto alla cosa reale, vengono poste in secondo piano. Pertanto, innovativa è risultata la rilettura critica efficacemente condotta: la produzione fantastica non può essere intesa più come una modalità dell'esperienza, ma come una *modalizzazione* degli oggetti dell'esperienza.

Nello scenario immaginario l'oggetto percepito viene *nullificato*, e ne vengono modificato anche l'ordine e la prospettiva nei confronti dell'oggetto. La fantasia non è quindi una associazione, una corrispondenza di immagini raffiguranti la realtà, ma un "dar forma ad una pluralità di forme". Una *intensificazione* della figuratività che quotidianamente ci avvolge. Infatti, facendo attenzione allo svolgersi di una classica giornata possiamo annotare che siamo continuamente immersi nello scenario immaginario della fantasia: fantastichiamo mentre camminiamo, mentre sfogliamo un libro, mentre guardiamo un film.

Il rapporto tra questi *atti* paralleli consiste nel fatto che uno dei due è un *atto reale* e il *cogito* è un *cogito reale, realmente posizionale*, mentre l'altro atto è *l'ombra* di un atto, un *cogito improprio*, non *realmente posizionale*. L'uno opera in modo reale, l'altro è il mero riflesso di un'operazione.

Di fatto lo "spazio delle fantasticherie" si insinua nel mondo reale, che rimane sulla scena determinando, in profondità, il senso della potenza immaginativa, che sorge da un progetto possibile che intendiamo abitare

Il contesto teoretico tracciato nei contributi fornisce, così, la possibilità di rileggere, in modo nuovo, quel *debordare intenzionale* che è racchiuso nell'immaginario.

«Porsi "come-se"; questo sin da principio, significa: fantasticando, variare immaginativamente se stessi, quindi disporre di se stessi come finzione»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 152.

Per la numerosità dei contributi giunti in Redazione, avendone valutato l'elevato spessore scientifico, si è deciso di dedicare al tema dell'immaginario, sia il presente numero che quello successivo, in pubblicazione entro l'anno corrente, suddividendo gli articoli secondo l'ordine seguente:

numero 98

***Immaginario e immaginazione: fondamenti teorici***

- *Il simbolo e la presenza: a proposito del divino* di Angela Ales Bello
- *La magica orditura: dalla prisca sapientia ad albus silente* di Antonella Cagnolati
- *La comunità immaginarie e inoperose* di Salvatore Colazzo
- *A bocca aperta. Riflessioni sul grido e il canto nelle immagini* di Paolo Spinicci

***Rivelazioni ed epifanie: la tessitura immaginativa tra visibile e invisibile***

- *Dalla voce del corpo all'immaginario* di Ida Giugnatico
- *Utopia in music and its influence on political beliefs* di Emmanuel Heisbourg
- *Gilbert Durand, science et expérience de l'imagination symbolique* di Jean-Jacques Wunenburger
- *Condivisione del respiro. Anna Maria Cortese* di Wanda Tommasi

numero 99

***Mondi reali, mondi immaginati: confronti e comparazioni***

- *Intertestualità e processo di «umanizzazione» del «burattino» collodiano: prospettiva educativa* di Gabriella Armenise
- *Dal Golem alla creatura di Mary Shelley: Frankenstein tra mito, scienza e letteratura* di Angela Articoni

***Aporie dell'immaginario: rivelazioni ed epifanie nella cultura contemporanea***

- *Immaginazione, pixel e frame una lettura psicoanalitica* di Pierluigi Ametrano
- *Deleuze e la critica della rappresentazione* di Claudio D'Aurizio

- *Dal reale alla fiaba, dalla fiaba al reale. etica e dialettica dell'immaginario contemporaneo* di Aldo Pisano

### *Immaginario distopico*

- *Distopie quotidiane. Orwell e l'aspidistra* di Luca Baldassarre
- *Distopie dell'immaginario in il grande ritratto di Dino Buzzati* di Antonio Rosario Daniele

## *Immaginario e immaginazione: fondamenti teorici*

### IL SIMBOLO E LA PRESENZA: A PROPOSITO DEL DIVINO

**Angela Ales Bello\***

*L'Unico, il solo che è sapiente, vuole e non vuole  
essere chiamato con il nome di Zeus  
Eraclito Fram 32*

*Abstract:* After having investigated the phenomenon “symbol” and the question of the “presence” according to Edmund Husserl’s analyses, one can find in the paper the discussion about the knowledge of the Divine in connection with his manifestations from archaic age to the historical religions. The Divine is present in us and out of us, in a double sense: as manifestation/incarnation and as transcendence, never graspable in himself. The knowledge of the Divine is based on the consciousness of his presence as a trace, real and not symbolic; for this reason, it deals with a presence/absence that one tries to shape through the symbolic function.

*Key words:* *Erlebnis*, Symbol, Presence/Absence, Manifestation/Incarnation, Immanence/Transcendence.

Qual è il rapporto fra l’essere umano e il divino? Come può l’essere finito conoscere l’essere infinito o, come si esprime Edith Stein, l’Eterno? E come sa che è eterno? Sembrerebbe contraddittorio che il finito possa “conoscere”

---

\* Professore Emerito di Storia della Filosofia Contemporanea.

l'infinito, eppure noi "parliamo" di Dio, ci rivolgiamo a lui nella preghiera, dimostriamo la sua esistenza filosoficamente e ci affatichiamo a cogliere le sue caratteristiche nell'indagine teologica. Si tratta di un paradosso oppure, con affermano gli atei, di una "proiezione"? Molte volte ho avuto l'occasione di contestare la sicurezza con la quale pensatori come Feuerbach ritengono che ci "illudiamo" e "desideriamo" che il divino ci sia, seguiti con grande ingenuità dalla gente comune che non crede in Dio. Che non ci sia una "proiezione" può essere subito chiarito, ponendo la domanda: "come ci viene in mente il divino, se siamo limitati, finiti? Anzi, perché ci definiamo limitati e finiti? La risposta è semplice: "sappiamo" che c'è l'illimitato con il quale ci confrontiamo. E come lo sappiamo? Se non è una proiezione, si tratta, allora, di un paradosso? In un certo senso, è così, e come fa il finito a conoscere l'infinito che sta "fuori"? L'unica possibilità è quella secondo la quale, il divino non è solo fuori di noi, ma anche in noi, si tratta, pertanto, di una presenza-assenza<sup>1</sup> e in questo risiede il paradosso.

E come conosciamo questa presenza? Chi l'accetta spesso afferma che si abbiamo a che fare con una conoscenza simbolica. Allora, la questione da risolvere è proprio quella relativa al rapporto fra la "conoscenza diretta" della presenza e quella "indiretta" del simbolo. Per risolvere tale questione dobbiamo chiederci che cosa significhi presenza e cosa significhi simbolo. Questi due tipi di esperienza umana sono studiati in modo molto approfondito dalla fenomenologia, in particolare, quella di Husserl e della Stein ed è da loro che vorrei iniziare, chiedendo al fenomenologo che sia il simbolo.

### *Che cosa è il simbolo?*

Le analisi della funzione simbolica non sono le più note, fra quelle compiute da Husserl, eppure si trovano all'inizio della ricerca husserliana già nella *Philosophie der Arithmetik* del 1890 e si snodano fino agli anni Venti del Novecento, connesse con l'indagine del vasto territorio degli atti presenti nella soggettività umana di cui abbiamo consapevolezza (*Erlebnisse*). Nella sua prima opera la funzione simbolica è studiata relativamente alla genesi del numero; infatti, tutte le operazioni aritmetiche conducono ad una rappresentazione numerica simbolica che si esprime in un determinato numero.

---

<sup>1</sup> Angela Ales Bello, *Presenza/assenza del sacro/divino. Per una fenomenologia della religione*, in *La Presenza*, "Archivio di Filosofia", n. 2, 2018, pp. 145-155.

Per stabilire che cosa sia il simbolo in se stesso e che cosa possa essere considerato simbolico - ad esempio, il numero, la parola e altre nozioni che sono ritenute tali -, Husserl torna sull'argomento nelle *Logische Untersuchungen*, in cui si sottolinea la differenza fra il segno puro e semplice e il segno significativo nel quale si esprime intenzionalmente il pensiero simbolico. Non interessa ora ripercorre nei dettagli il cammino husserliano, ma ai fini della presente trattazione i testi più importanti sono quelli relativi alle Lezioni del semestre invernale tenute da Husserl nel 1904/05 e dedicate alle *Hauptstücke aus der Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (*Parti principali tratte dalla fenomenologia e dalla teoria della conoscenza* (ora pubblicate nel vol. XXIII della Husserliana dal titolo *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* 1898-1925). Fra queste “parti principali”, si potrebbe dire “articoli fondamentali”, si trova lo studio della percezione, quello della coscienza immaginativa o raffigurativa che si divide in una forma fantastica e una simbolica e l'analisi del ricordo. Tutto ciò rimanda per una comprensione più approfondita alla questione del tempo, che Husserl stava parallelamente analizzando (*Zur Phänomenologie des Zeitbewusstseins* 1893-1917, Husserliana vol. X). Come si può notare, l'approccio alla dimensione della coscienza diventa sempre più analitico ed ulteriori atti sono sottoposti ad indagine; ciò consente di esaminare il significato del simbolo risalendo alla sua funzione specifica attraverso il confronto con altre espressioni umane.

In primo luogo, è opportuno distinguere due modi “primitivi” di rappresentazione: la percezione e la ripresentazione. Quest'ultima può avvenire attraverso l'analogia e, in tal modo, la raffigurazione che si ottiene può essere interna o immanente, nel senso che è legata all'oggetto rappresentato, oppure può rimandare all'esterno, in questo caso si ha una rappresentazione simbolica. In essa s'individuano due classi; la prima, che Husserl definisce simbolica nel senso originario e tradizionale della parola, si realizza attraverso raffigurazioni, ad esempio, di tipo geroglifico. In origine anche il linguaggio e la scrittura avevano questo carattere geroglifico, infatti, l'operazione qui implicata era quella di “levigare”, togliere il superfluo per ottenere una sorta di stilizzazione; in seguito, egli nota che si costruirono artificialmente parole, segni algebrici - ritorna qui la riflessione sul simbolismo matematico - che danno alla rappresentazione un carattere “segnico” senza legami con le cose rappresentate con le quali, anzi, non hanno nulla a che fare internamente, e questa è la seconda classe della rappresentazione simbolica.

Tutto ciò riconduce alla coscienza immaginativa che si articola nella raffigurazione interna o esterna, quest'ultima simbolica, e nella fantasia. Alla fantasia, in verità, è dedicata la parte più cospicua dell'analisi condotta da Husserl nel testo che si sta esaminando e negli altri testi contenuti nel volume XXIII della Husserliana. Ed è proprio il confronto con la fantasia e con il ricordo che consente di circoscrivere in modo sempre più preciso la funzione simbolica. Poiché quest'ultima fa parte di una raffigurazione (*Bild*), nel caso in cui essa consista in un oggetto in senso fisico che è qualcosa di finto (*Fiktum*), appare come una cosa fisica, ma non è la cosa originaria che è percepita in modo diretto. Questa finzione, o meglio la coscienza produttrice la finzione, si compenetra con la coscienza della ri-presentazione, in tal modo, nasce la coscienza immaginativa<sup>2</sup> e con essa un nuovo contrasto fra ciò che è oggetto di finzione (*Fiktum*) e ciò che è immaginato (*Imaginatium*).

Alla fantasia manca l'oggetto finto; l'immagine di fantasia non è una raffigurazione relativa a qualcosa di reale e presente, infatti, non c'è alcun riferimento ad una percezione. Se c'è una sorta di raffigurazione, essa non è rivolta all'esterno o se lo è, l'aspetto importante è quello della raffigurazione interna. L'oggetto raffigurato, come oggetto fisico, pone la questione della maggiore o minore conformità con la cosa reale - e qui Husserl porta esempi tratti dalle tecniche artistiche di tipo raffigurativo, il quadro ad olio, l'incisione, il disegno ad inchiostro di china o il calco di gesso -, sottolineando che si ha una percezione sia nel caso dell'originale sia in quello della copia, anzi che, da questo punto di vista, essi sono sullo stesso piano, ma che, contemporaneamente, la copia contiene sempre un negativo, nel senso che "non" è l'originale. Al contrario, se si esamina la fantasia, i suoi oggetti non solo non cadono nell'ambito della percezione, ma appartengono ad un mondo totalmente diverso, del tutto separato da quello attualmente presente. Se pensiamo di togliere il carattere di raffigurazione agli oggetti raffiguranti e il loro non essere gli oggetti raffigurati, rimane l'oggetto di percezione; ma se compiamo la stessa operazione con gli oggetti della fantasia, non ci rimane certo alcunché di percepito.

È possibile, allora, distinguere l'immaginazione in senso proprio e l'immaginazione nel senso della semplice fantasia. Nel primo caso, un oggetto

---

<sup>2</sup> Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (1898-1925), Husserliana vol. XXIII, p. 54. È opportuno ricordare che questo testo è stato oggetto di analisi da parte di P. Ricoeur nel suo *La memoria, la storia e l'oblio*, Parte prima *Della memoria e della reminiscenza*, Edizione italiana a cura di Daniella Iannotta, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

appare come raffigurazione di un altro, quindi, l'oggetto presente come rappresentazione di quello non presente, sia esso fisico o meno. Tutto ciò è chiaro nella funzione segnica o simbolica: «Il simbolo appare in se stesso, ma è portatore di una connessione con qualcosa d'altro che in esso è segnalato»<sup>3</sup>. Tuttavia, è opportuno distinguere la funzione raffigurativa da quella simbolica, in quanto la prima è raffigurante internamente, mentre il simbolo esternamente. La raffigurazione, però, non è l'originale. Nel caso dell'immaginazione, intesa come fantasia, il ruolo dell'oggetto è del tutto diverso. Non si tratta di un oggetto che il soggetto guarda come membro di un campo di oggetti percepibili, sia esternamente raffigurato dal soggetto sia simbolizzato attraverso una somiglianza sempre più lontana. Nella fantasia non c'è rimando a ciò che non è presente, ma l'oggetto è proprio della fantasia. Ad esempio, posso formarmi una raffigurazione fantastica dell'imperatore Cesare, è chiaro che se la analizzo mi rendo conto che non si tratta né di una rappresentazione “propria”, nel senso che Cesare è presente in carne ed ossa, né di una raffigurazione di lui come non presente e neppure di un ricordo. Infatti, non lo “percepisco”, né lo ho percepito e lo ricordo, né lo ho percepito e lo raffiguro, neppure so che la raffigurazione mi rimanda ad un possibile percepire<sup>4</sup>.

Questa sottile analisi delle differenze fra gli *Erlebnisse*, le vivenze<sup>5</sup> - percezione, ricordo, raffigurazione, fantasia - consente di individuare attraverso una serie di esclusioni reciproche il significato proprio del simbolo. Nei testi, ai quali ci si riferisce, l'analisi riguarda in particolare la dimensione estetica. L'esame del quadro di Tiziano "Amor sacro e amor profano" dà lo spunto per individuare una pluralità di approcci. Una riproduzione in formato ridotto di quel quadro, che probabilmente Husserl aveva davanti a sé, gli consente di riprendere il tema della raffigurazione e, quindi, del rimando a ciò che assomiglia; qui si sviluppa il tema della somiglianza che è alla base della rappresentazione simbolica come nel caso delle parole onomatopeiche, caso in cui si è consapevoli della somiglianza. Tuttavia, ci si può immergere nel quadro cercandone il significato, in questo caso la coscienza raffigurativa non coglie il quadro, ma ciò che è simbolizzato; si può cogliere, pertanto, una nuova intenzione, quella relativa al soggetto stesso che è autore del quadro.

---

<sup>3</sup> Ivi, p.82.

<sup>4</sup> Ivi, p.153.

<sup>5</sup> Traduco con un neologismo tratto per assonanza delle lingue spagnola e portoghese, *vivência*, il termine tedesco *Erlebnis*, per solito reso in italiano con una perifrasi: “ciò che è da me vissuto”, quindi, “vissuto”, un participio passato che non rende bene la vivacità dell'esperienza attuale che possiede *Erlebnis*.

Nei momenti di concordanza di interesse si ha una “rappresentazione” del soggetto stesso, in modo tale che viviamo, sperimentiamo concordanze; si attua, così, un processo di somiglianza per cui cogliamo ciò che intendeva il pittore stesso, come se fossimo Tiziano. Questo non esclude la tensione fra la funzione di rimando del quadro che ri-presenta un oggetto e la profonda unità di esperienza che si attua con il soggetto autore del quadro, per cui la coscienza va verso *l'interno* e poi di nuovo verso l'esterno; si può comprendere meglio tutto ciò usando il riferimento alla funzione simbolica, nella quale si realizza un rimando fra il simbolo e ciò che inteso dal simbolo, anzi, quest'ultimo può attrarre l'attenzione di per sé, prescindendo dal rapporto simbolico<sup>6</sup>.

Si può notare, allora, che ci sono gradi diversi di “somiglianza” che riguardano la coscienza raffigurativa, quella simbolica o quella segnica, come sottolinea Husserl nell'Appendice dedicata a *Stufen der Ähnlichkeit, beim Bild-, Symbol- Zeitbewusstsein*<sup>7</sup>, ma anche distinzioni. In tal modo, la funzione simbolica è individuata attraverso un'analisi che la mette in correlazione e la distingue da altre funzioni e operazioni di cui si ha “coscienza”, operazioni, che, nel procedere concreto, sono spesso intrecciate, compresenti o simili; ci si rende conto, perciò, delle difficoltà nello svolgimento del compito analitico e della pazienza richiesta al ricercatore nel seguire i sottili intrecci della vita della coscienza.

### *Percezione e simbolo*

Dall'analisi precedente si ricava un risultato generale che emerge come filo conduttore; esso consiste in una prima, fondamentale individuazione del significato della coscienza percettiva che si trova davanti a ciò che è percepito “in carne ed ossa” e che, quindi, è riempita in modo originario, l'originarietà della percezione consiste proprio in questa possibilità di accedere a ciò che è reale (*wirklich*). È sufficiente una breve, concisa affermazione di Husserl per intendere ciò: «Gemalte Farben sind nicht ganz so wie wirkliche»<sup>8</sup> (“i colori dipinti sono affatto come quelli reali”). Ed è chiara anche la coscienza di questa distinzione che, come tutte le distinzioni essenziali, è colta intuitivamente. Ciò non esclude che in particolari condizioni ci si possa ingannare, l'errore è sempre tenuto presente ed è a sua volta oggetto di analisi;

---

<sup>6</sup> Ivi, pp. 153-156.

<sup>7</sup> Ivi, p. 149 e segg..

<sup>8</sup> Ivi, p. 49.

per citare un rimando significativo, ciò è esaminato da Husserl nella Prima Parte delle sue *Analysen zur passiven Synthesis (1918-1926)*, Husserliana vol. XI, in cui tratta delle modalità conoscitive (*Modalisierung*)<sup>9</sup>.

Se la percezione gioca un ruolo fondamentale per la vita della coscienza, quest'ultima manifesta un'ampiezza e una ricchezza di funzioni che è sorprendente. Si è cercato di dare un saggio di questo processo analitico e si sono indicati alcuni risultati che hanno consentito di individuare l'altra funzione importante della coscienza che è quella della ri-presentazione, perché se la coscienza percettiva coglie ciò che presente, altre funzioni hanno un andamento ri-produttivo; tuttavia, non possono essere poste sullo stesso piano, infatti, la raffigurazione è una riproduzione che muove da ciò che è percepito, anche se lo propone secondo gradi diversi di "somiglianza", mentre la fantasia, pur essendo una ripresentazione, ha una funzione riproduttiva di modificazione tale che genera un mondo diverso, "altro" rispetto al mondo reale. La funzione simbolica differisce da entrambe in quanto non raffigura semplicemente, ma intende qualche cosa d'altro, essendo legata in modo più vicino o più lontano a ciò che è inteso, ma non generando un mondo alternativo. La raffigurazione, il simbolo, la fantasia hanno una loro originarietà come atti della coscienza, ma non sono certamente originari nel senso della percezione, ciò che manca ad essi è, appunto, il riferimento alla realtà, cioè, non sono *wirklich*.

Il primato accordato al momento percettivo non può essere inteso come un residuo empiristico. Ciò che bisogna sottolineare, in ogni caso, è che, lungi dal rinchiudersi nell'ambito coscienziale, l'essere umano è, in primo luogo, aperto al mondo reale, al contatto percettivo con le cose attraverso la sua corporeità che è riconosciuta nella sua funzione di presenza nel mondo fisico e di tramite fra esso e il mondo dell'interiorità. È necessario sottolineare, tuttavia, che il "mondo per noi" non si riduce al semplice mondo percepito; al contrario, se la percezione rappresenta un'apertura, il mondo è costituito dall'insieme delle esperienze sedimentate, elaborate, e, quindi, raffigurate e ricordate, ma anche progettate come possibili, per cui il mondo per noi è il mondo che ci portiamo dentro come un bagaglio enorme e dilatabile sempre nel contatto e nel rapporto con le cose e soprattutto gli altri soggetti.

La varietà e pluralità degli atti ci consente di individuare le venature di questo mondo che, in ultima analisi, è un mondo culturale, ma mai solipsistico, anche se la dimensione interiore con le sue modalità strutturali e

---

<sup>9</sup> In particolare, sotto il profilo dell'*Enttäuschung*, la delusione dell'aspettativa, Parte Prima, cap. I, § 5.

con le sue caratteristiche particolari e insostituibili costituisce un *unicum* irripetibile.

Su questo sfondo la funzione simbolica si affianca alle altre svolgendo il suo ruolo specifico, possedendo pari valore e dignità, ma non tutto passa attraverso il simbolo, anche se è possibile simbolizzare. Ciò che la coscienza coglie, in verità, è il significato di ogni “cosa”, quindi, si vuole individuare il significato del simbolo in quanto simbolo. E il significato, in quanto tale, si coglie in modo evidente e non in un rimando simbolico.

*Presenza del divino: in noi e fuori di noi*

Si è detto all’inizio che è possibile parlare del divino perché sappiamo che c’è, anche se non sappiamo che cosa sia. C’è una linea di pensiero che corre lungo la speculazione occidentale, secondo la quale, il divino abita in noi. È anche vero, come sostiene, Gerardus van der Leeuw, che il divino nella sua potenza ci viene incontro sulla strada<sup>10</sup>, ed è bene che sia così, perché non possiamo “possederlo” nella nostra “impotenza”, ma lo riconosciamo e ciò è possibile perché abbiamo una traccia della presenza in noi. Da Platone ad Agostino, da Cartesio a Husserl e alla Stein si riconosce che il seme della Potenza è in noi, anche se la Potenza in quanto tale è fuori di noi.

Per incamminarci su questa via è necessario osservare che si debbono utilizzare i risultati dell’analisi fenomenologica nel campo dell’antropologia filosofica. Che cosa è l’essere umano? A questa domanda la fenomenologia classica risponde seguendo Paolo di Tarso: carne, anima, spirito, ma il modo in cui conferma l’interpretazione paolina – senza citarla esplicitamente, l’accostamento è mio e riconosco che è solo una supposizione - è estremamente importante; la via scelta è, infatti, quella che muovendo dalla riduzione eidetica e da quella trascendentale, entra nella sfera delle vivenze e le esamina non relativamente ai loro contenuti, ma alla loro struttura. Tali vivenze, ad esempio, la percezione, il ricordo, l’immaginazione, come si è già indicato, ma anche il desiderare, il tendere, prendere posizione spontaneamente il valutare, il pensare il volere, rimandano a sfere che sono denominabili come corpo, psiche e spirito<sup>11</sup>. Ma proprio l’ingresso attraverso

<sup>10</sup> Gerardus van der Leeuw, *Fenomenologia della religione*, trad. di V. Vacca, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

<sup>11</sup> Ho indicato le linee di fondo dell’antropologia filosofica presente nella descrizione essenziale fenomenologica in *Edmund Husserl: riflessioni sull’antropologia*, in *Antropologie contemporanee a confronto*, “Per la filosofia”, XVII/49, 2000.

le vivenze consente di cogliere la differenza fra profondità e superficie e lo scavo nella profondità conduce a quella che la Stein definisce l'anima dell'anima, oppure, insieme a Husserl, il *Kern*, il nucleo, il luogo più profondo in cui avviene l'orientamento verso altro da sé, e l'apertura verso l'Altro. E tale orientamento utilizza tutta la dimensione dei vissuti per procedere verso il riempimento atteso, desiderato, pensato e valutato.

Il nucleo è il luogo ultimo di disvelamento dell'impronta del sacro-divino, tuttavia, l'essere umano, preso nella complessità dei suoi momenti costitutivi, è impegnato globalmente in tale esperienza, anzi essa comincia proprio dalla sfera hyletica.

Per comprendere la funzione di tale sfera è opportuno ricordare che nell'analisi delle vivenze Husserl pone in evidenza la duplicità fra il momento noetico intenzionale e quello hyletico o materiale. Seguendo tale filo conduttore, tento sinteticamente di riproporre un itinerario che si potrebbe definire gnoseologico, ma che si intreccia fortemente con quello antropologico nel doppio senso dell'antropologia filosofica e dell'antropologia culturale.

La duplicità di *noesis* e *hyle* si manifesta nell'analisi del corpo vivente, il quale non ha soltanto localizzazioni relative alle sensazioni sensoriali che esercitano una funzione costitutiva per gli oggetti che appaiono nello spazio, ma anche relative a sensazioni di gruppi completamente diversi, cioè ai sentimenti sensoriali, alle sensazioni di piacere e di dolore, di benessere corporeo o di disagio derivante da un'indisposizione corporea. Siamo nella sfera della passività esaminata nella prospettiva delle sintesi passive, nel momento in cui soggetto e oggetto non sono ancora distinti e i dati hyletici sensoriali non egologici sono strettamente legati ai dati egologici.

Dal punto di vista che si può definire largamente gnoseologico, si inizia dall'unità associativa, attraverso la quale si delinea l'omogeneità e la differenza, per passare alla sfera dell'affezione, campo dei dati hyletici sensoriali, ad esempio, del colore e della ruvidezza; la recettività che si esercita a questo punto suscita sentimenti sensoriali e si apre la via alle operazioni più consapevoli nelle quali agisce il momento noetico, cioè, l'apprensione, la comprensione e l'appercezione. Tutto ciò consente il doppio movimento del conoscere e del valutare e la conseguente distinzione fra soggetto e oggetto la quale, poi, può essere più o meno fortemente tematizzata<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> È chiaro che qui sono sintetizzate intere serie di analisi che s'ispirano a numerosi passi delle opere di Husserl, che vanno dalle *Idee per una fenomenologia pura*, vol. I e II alle

Applicando i risultati delle analisi ora condotte alla dimensione del sacro si costata che la via della sacralità è quella in cui soggetto e oggetto, conoscenza e valutazione non sono distinte fino in fondo ed è su questa base che si delineano le differenze culturali fra visione arcaica-sacrale e visione religiosa propria delle religioni storiche. Ciò non significa che nella prima il momento noetico non sia presente, ma che non agisce autonomamente, anzi è guidato dalla hyleticità, in altri termini, il momento conoscitivo e quello valutativo sono sempre presenti, ma fortemente legati e attratti dalla sfera hyletica. Particolarmente importanti sono i sentimenti sensoriali che svolgono per gli atti del sentimento e per gli atti valutativi lo stesso ruolo che le sensazioni primarie hanno per gli *Erlebnisse* intenzionali nella sfera della costituzione degli oggetti spaziali-cosali, perché le sensazioni della tensione e del rilassamento dell'energia, le sensazioni dell'inibizione interna, della paralisi e della liberazione e così via sono sensazioni localizzate con le quali si connettono le funzioni intenzionali del sentimento e della valutazione, fondamentali per il riconoscimento della "Potenza" sperimentata attraverso la forza manifestativa e attrattiva propria della hyle. Lo stato di piacere, il senso di benessere possono essere il fondamento della gioia come il malessere, l'inibizione interna possono essere alla base della paura, del terrore.

Penetrando nella dinamica interna dell'esperienza religiosa si può rintracciare come agisca la forza attrattiva nell'ambito religioso e in modo sorprendente si chiarisce la struttura di quel terreno, apparentemente misterioso ed inesplorato costituito dalla sacralità arcaica. Si pensi alla forza attrattiva esercitata da un luogo straordinario, ad esempio da una sorgente, da un alto monte, da un albero isolato e peculiare per la sua forma, da una grotta e così via, come manifestazioni del sacro, riconosciuto come tale perché ad essi si lega lo stato di benessere che procura la gioia. Ma nello stesso tempo tutto ciò può essere fonte di paura, di timore, e presentarsi come il luminoso o il *tremendum* di cui parla Rudolf Otto. Questo si potrebbe definire il divino "fuori di noi", che riempie quell'apertura al divino che è in noi.

---

*Analisi della sintesi passiva*, a manoscritti in cui il rapporto hyletica- noetica è ulteriormente affrontato. Rimando per una trattazione più ampia, impossibile in questa sede, a *Teologia filosofica e hyletica fenomenologica: intersoggettività e impersonalità* in *Intersubjectivité et théologie philosophique*, a cura di Marco M. Olivetti, "Archivio di Filosofia", CEDAM, Padova 2001; *Teologia, mistica, hyletica fenomenologica: a proposito di Edith Stein* in *Théologie négative*, a cura di Marco M. Olivetti, "Archivio di Filosofia", CEDAM, Padova 2003. Ho ripreso queste tematiche nel mio libro *Il senso del sacro. Dall'arcaicità alla desacralizzazione*, Castelvechchi, Roma 2016.

*Presenza e simbolo: l'incarnazione del divino*

Per discutere il rapporto presenza e simbolo nell'esperienza sacrale-religiosa, propongo di iniziare da un caso particolare, quello legato alle ricerche relative alla cultura della cosiddetta Dea-madre o Grande-Madre, mi riferisco alle indagini condotte da Marija Gimbutas e da Bernard C. Dietrich sulle religioni arcaiche presenti nell'Europa continentale e nelle regioni del bacino del Mediterraneo su reperti databili fra il 6500 e il 3500 a.C. nell'Europa sud-orientale e dal 4500 al 2500 a.C. nell'Europa occidentale, quindi, dal Paleolitico all'Età del Bronzo per alcune culture mediterranee come Cipro, Creta, Sardegna, Sicilia e Malta. La Gimbutas considera i reperti come *Il linguaggio della Dea*<sup>13</sup>, si tratta, perciò, di porre il problema del modo in cui tale linguaggio debba essere analizzato. Seguendo l'impostazione prevalente nella scuola di Lovanio sostenuta da Julien Ries, l'autrice sottolinea l'aspetto simbolico di tali reperti le cui strutture rinvenibili in immagini e disegni rimanderebbero a..., avrebbero il significato di..., rappresenterebbero gli attributi della Dea.

L'analisi fenomenologica prima proposta consente di superare questa interpretazione che tende a fare di quelle rappresentazioni "simboli" e che è coerente con la nostra mentalità, ma che non appare propria del pensiero arcaico. I reperti dimostrano, infatti, che la scelta delle raffigurazioni, degli oggetti, dei luoghi è guidata non da un rimando simbolico, ma da profonde somiglianze sul piano hyletico che sono testimonianza del "realismo" della mentalità arcaica di quelle popolazioni e non della loro attitudine simbolica. D'altra parte, la stessa Gimbutas implicitamente sembra ammettere ciò quando sostiene che il menhir è l'epifania della Dea uccello e, quindi, non il suo simbolo e quando sostiene che la dea, pur nella varietà delle sue epifanie e funzioni, è una sola ed è immanente più che trascendente e, perciò, si manifesta fisicamente. La donna-uccello con seni e glutei prominenti è dispensatrice e protettrice di vita e di nutrimento perché suscita un senso di benessere con la sua manifestazione e fornisce, quindi, quella potenza che si cerca per la propria vita, ed è valutata come fonte tale potenza che riempie l'aspirazione profonda verso la potenza. E proprio per questo si manifesta come la "Potenza", non si tratta di rimando, ma di presenza.

Molti esempi si potrebbero addurre per mostrare il realismo della mentalità arcaica, voglio citare solo un'interessante osservazione di Dietrich,

---

<sup>13</sup> Marija Gimbutas, *Il linguaggio della dea – Mito e culto della Dea Madre nell'Europa neolitica*, Introduzione di Joseph Campbell, tr. it. di Nicola Crocetti, Longanesi, Milano 1989.

egli scrive: “La sensazione della presenza divina, la pratica dell’invocazione diretta erano i tratti principali della religiosità minoica e micenea. Tutti gli sforzi erano rivolti alla comunicazione diretta col divino, un concetto che fondamentalmente diverso dall’esercizio di un culto praticato davanti ad una statua”<sup>14</sup>, questo spiega la mancanza di reperti statuari, come è costatabile ancora in Omero, infatti, la figura seduta di Athena nel tempio di Troia (*Iliade*, 6, 302-11) non può essere considerata una statua, in quanto il poeta dice che ella scuote la testa. In seguito, si perse la consapevolezza di tutto ciò; infatti, Aristònico, commentatore omerico, giudicava ridicola questa descrizione perché riteneva che si trattasse di una statua.

Un’ulteriore conferma della credenza nell’epifania si ha nell’architettura dei palazzi e dei luoghi di culto della civiltà minoica, in essi si trova uno spazio aperto destinato all’apparizione della divinità, forse rappresentata in qualche caso dalla sacerdotessa, quindi “presenza” della divinità e non “rimando”.

Si può addurre un altro esempio tratto dalla religione egiziana. La studiosa Edda Bresciani afferma nella sua Introduzione ai *Testi religiosi dell’antico Egitto* che: “Per gli egiziani un’immagine era ben più che una semplice raffigurazione, era una realtà, una presenza fisica; e il tempio, a sua volta, era un “cielo” sulla terra che conteneva la statua del dio animata dalla magia (*heka*)” – cioè l’energia attiva dell’universo - ed era la sua residenza. Quando al mattino il sacerdote apriva le porte sigillate del tabernacolo, apriva in realtà le porte del cielo in modo da vedere la forma del dio nel cielo terrestre. Una delle ragioni del culto era quindi costituire in terra un luogo di soggiorno attraente per gli dei, fare del tempio una replica del cielo, degna della statua del dio, e prendersene cura perché egli fosse felice di vivere fra gli uomini”<sup>15</sup>.

Nella cultura occidentale la crisi dell’arcaicità e l’inizio del predominio del momento noetico - testimoniata dal commentatore omerico - risale alla nascita della cultura greca classica in parte già dal periodo presocratico. Attraverso tale primato non si elimina certamente la dimensione hyletica, ma la sua funzione sembra diventare secondaria. Tuttavia, è proprio nella dimensione religiosa che la sopravvivenza della hyletica si mostra più

---

<sup>14</sup> Bernard Clive Dietrich, *Religione, culto e sacro nella civiltà cretese-micenea*, in *Le civiltà del Mediterraneo e il sacro*, tr. it. di Maria Giulia Telaro, Jaca Book – Massimo, Milano 1991, p. 87.

<sup>15</sup> Edda Bresciani (a cura di), *Testi religiosi dell’antico Egitto*, Arnoldo Mondadori, Milano 2000, pp. XVIII-XIX.

fortemente. La stessa Gimbutas studia la sopravvivenza del culto della Dea-Madre e le vede in molti simboli della nostra arte e letteratura. Tutto ciò può valere a livello simbolico, ma cosa ne è della “presenza” del divino nella nostra cultura.

Compiendo uno spostamento enorme in termini temporali, fisso l’attenzione sulla religione cristiana per esaminare il rapporto simbolo-presenza. Ma prima voglio fare riferimento a due eventi presenti ancora oggi nella religione induista. Percorrendo da nord a sud il subcontinente indiano troviamo nelle due estremità riti identici nel significato che sono segni della credenza nella “presenza” della divinità. Nel Nepal ancora oggi la Dea-bambina si affaccia da una finestra di un palazzo di Katmandu, essendo l’epifania della Dea; è stata scelta con particolare cura in un villaggio vicino attraverso un rituale crudele e non rappresenta la Dea, ma è la Dea. Nel Tamil-Nadu sulla rive dell’Oceano Indiano dove si trova il tempio della Kania Kumari la Dea appare nella fase della luna crescente rappresentata ogni giorno da bambine e fanciulle da 1 a 16 anni che sono la manifestazione della Dea.

Che il momento della presenza non sia riservato alla mentalità arcaica è dimostrato dagli stessi Vangeli. Pongo l’attenzione su alcuni passi evangelici. In primo luogo, vorrei commentare l’incontro di Gesù con la donna samaritana, perché mi sembra estremamente importante dal punto di vista della storia delle religioni, intesa come configurazione/espressione dell’esperienza religiosa. Il tema dell’acqua, che coinvolge la sfera psicofisica: impulso al bere come esigenza fisica, ricerca dello stato di benessere che deriva dal soddisfacimento di questa esigenza importante per la vita, si sposta sul un altro piano, quello che noi definiamo spirituale, in modo da evidenziare la distinzione fra i due piani. Gesù dice: “chiunque beve di quest’acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell’acqua che gli darò, non avrà mai più sete, anzi l’acqua che gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna”(Gv 4, 13-14).

Ulteriore distinzione si trova nella discussione, che si potrebbe definire teologica, che si svolge fra Gesù e la donna la quale sollecitata da questo straordinario incontro, intuendo le capacità profetiche presenti nell’uomo che ha davanti, pone, inaspettatamente, la questione della scelta del luogo di culto di Dio, oggetto di divisione fra i Giudei e i Samaritani. La risposta di Gesù sposta la questione sottraendola al predominio del piano hyletico, mette in crisi non solo la scelta del luogo di culto, ma supera la ragione per cui era stato scelto il monte Garizim o Gerusalemme, come luogo di “manifestazione” della divinità. La forza attrattiva che il monte suscita

attraverso le sensazioni reazioni straordinarie non ha più senso, si attua uno spostamento sul piano dello spirito, il nucleo, nel quale si manifesta l'apertura verso la presenza, deve essere riempito attraverso il riempimento che viene dalla Verità: "Dio è spirito, e quelli che lo adorano devono adorarlo in spirito e verità; perché Dio cerca tali adoratori" (Gv 4, 23).

Non solo si attua uno spostamento che opera una svolta sul piano della storia delle religioni, ma si evidenzia in termini di analisi fenomenologica lo spostamento sul momento valutativo - noetico legato ad un'esperienza profonda di contatto con la divinità. Tuttavia, tale contatto non elimina la sfera hyletica, perché nelle stesse parole di Cristo si conferma il passaggio attraverso la sua persona come fisicamente configurata e, quindi, oggetto di sensazioni che provocano reazioni e che hanno una forza attrattiva e manifestativa: "Gli rispose la donna: So che deve venire il Messia (cioè il Cristo): quando egli verrà ci annunzierà ogni cosa . Le disse Gesù: Sono io che ti parlo" e qui si apre il grande tema dell'incarnazione nel quale la hyletica ha molto da dirci<sup>16</sup>.

La tensione fra momento hyletico e momento noetico è rintracciabile proprio nella "presenza" di Cristo, annunzio della presenza: "Chi vede me vede colui che mi ha mandato" (Gv 12,45) e riconoscimento di tale presenza da parte di Pietro: "Tu sei il Cristo, il Figlio del Dio vivente"( Mt 16, 16); è vero che ciò non è stato detto né dalla carne né dal sangue perché la sfera sensibile da sola non può dirlo, ma la presenza passa anche attraverso tale sfera: "Signore da chi andremo? Tu hai parole di vita eterna" (Gv 6, 68), parole che "udite" riempiono l'apertura profonda verso la Potenza. Tuttavia, il luogo in cui la hyletica manifesta tutta la sua forza attrattiva è quello della vita sacramentale. In tale sfera la connessione profonda fra hyletica e noetica si ricostituisce.

Il sacramento è il luogo della manifestazione della divinità, il luogo della sua presenza reale, che passa attraverso la sensazione, la percezione, gli stati d'animo psicofisici, raggiunge per mezzo della valutazione il piano noetico, confermando il riempimento del nucleo a livello spirituale. Presenza reale nella cosa che è recepita come riempiente l'anelito alla presenza reale e tale riempimento opera la trasformazione, altrettanto reale, che è lo stato di grazia coinvolgente tutto l'essere umano nella complessità dei suoi momenti costitutivi.

---

<sup>16</sup> Ho compiuto l'analisi fenomenologica dell'incarnazione in *L'incarnazione della prospettiva della hyletica fenomenologica*, in *Incarnation*, a cura di Marco M. Olivetti, "Archivio di Filosofia", CEDAM, Padova 2000.

Che cosa a che fare tutto questo con il simbolo? Nel colloquio con la donna samaritana, in realtà, Gesù utilizza anche i simboli, l'acqua del pozzo è simbolo, cioè rimanda all'acqua come sorgente che zampilla per la vita eterna e quest'ultima può essere compresa a sua volta grazie al rimando all'estinzione possibile, prevista, sperata oltre i confini della speranza, della sete fisica: “ Signore, gli disse la donna, dammi di quest'acqua, perché non abbia più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua” ( Gv 4, 15). La funzione simbolica può e deve essere attivata in qualche cosa affinché la comprensione possa avvenire, affinché ci si possa avvicinare a quella realtà che non si coglie immediatamente. In questo senso è chiaro che, oltrepassata la fase dell'arcaicità, la dimensione simbolica è sempre più frequentemente attivata, ma altra questione è se possa qualificare di per sé l'esperienza religiosa. Che il linguaggio religioso possa servirsi del simbolo una volta avvenuta la scissione fra la realtà, il pensiero e la parola, è legittimo, ma l'esperienza religiosa si caratterizza in quanto esperienza del divino è sempre esperienza di presenza reale. La difficoltà sta nel mantenere in un contesto in cui pensiero, parola e linguaggio si sono separati progressivamente in maniera sempre più forte, come è accaduto nella cultura occidentale, la loro connessione e ciò è dimostrato dallo sganciamento del linguaggio come dimensione autonoma, anzi, onnicomprensiva e dalla sostituzione in alcuni casi del simbolo alla realtà.

Rimanendo sul terreno dell'analisi della dimensione sacramentale, vorrei richiamare l'attenzione sull'istituzione dell'eucarestia da parte di Gesù che si innesta sui gesti del rituale giudaico, ma che assume un significato nuovo: “Prendete e mangiate; questo è il mio corpo” [...] “Bebetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza, versato per molti, in remissione dei peccati” (Mt 26, 26-28). In questa sede non ci interessa la centralità di tale istituzione per la vita della Chiesa cristiana, ma il tema della “presenza reale” che, attraverso la fisicità, usando la nostra visione dell'essere umano, entra nell'anima coinvolgendola fino in fondo e manifesta con la sua persona la presenza di Cristo. L'eucarestia, pertanto non è un “simbolo”, come sostengono alcuni cristiani non cattolici e non si può definire il sacramento come “simbolo”, come è proposto anche dai cattolici, se con simbolo s'intende il “rimando”. Riguardo alla presenza del divino si può notare una straordinaria continuità con le prospettive di fondo della mentalità arcaica, nonostante le numerose differenze nel rapporto hyletica - noetica, come è stato indicato sopra.

Si può concludere dicendo che il nucleo autentico dell'esperienza religiosa è la presenza del divino in noi e fuori di noi nella sua “incarnazione”

in realtà che sono accessibili, benché straordinarie e questo può essere documentato in ogni religione, anche se espressamente non è ammesso. In terzo luogo, il divino nella sua Potenza e sempre trascendente. Ciò non esclude l'importanza della dimensione simbolica come espressione di questa presenza nel linguaggio, anzi si può notare che la funzione simbolica, potenzialmente posseduta dall'essere umano, assume storicamente un ruolo sempre più preminente. Ed è per tale ragione che il tema della presenza del divino è messo in secondo piano. Spesso si scambia il "discorso" sul divino, che è necessariamente "simbolico", con l'esperienza del divino, per tale ragione non comprendiamo la mentalità arcaica, che coglieva immediatamente il sacro, che certamente non operava le sottili distinzioni che ci caratterizzano, e non siamo capaci neppure di cogliere il senso della nostra esperienza religiosa.

Tuttavia, anche chi è consapevole di avere una percezione diretta del divino, se vuole descriverla deve usare un discorso simbolico. Ciò non vuol dire che l'esperienza sacrale-religiosa sia simbolica. Un esempio eclatante in questa direzione è la descrizione dell'esperienza mistica, che è vissuta da chi la prova come un contatto immediato con Dio. Come dire, infatti, ciò che si sente, se non utilizzando immagini aventi, in verità, un significato simbolico? I mistici, per lo meno quelli vissuti in epoche storiche più recenti, sono consapevoli di questa duplicità, anzi, si lamentano dell'inadeguatezza del loro linguaggio e tentano la descrizione delle loro visioni con la poesia e con le immagini pittoriche; in questa direzione si possono citare san Giovanni della Croce e santa Ildegarda di Bingen.

Presenza e simbolo si intrecciano e si rincorrono nel tentativo sempre fallito, ma per questo non superfluo, di conoscere il divino, che è in noi eppure ci trascende, ma può incarnarsi e, quindi, mostrarsi. Presenza del divino in noi, ma anche fuori di noi in una configurazione reale e non simbolica; per lo meno così la sperimenta, immediatamente e intuitivamente, il credente, sia nella mentalità arcaica, sia nelle religioni storiche.

LA MAGICA ORDITURA: DALLA *PRISCA SAPIENTIA*  
AD ALBUS SILENTE  
**Antonella Cagnolati\***

Magus primo sumitur pro sapiente, cuiusmodi erant Trimegisti apud Aegyptios, Druidae apud Gallos, Gymnosophistae apud Indos, Cabalistae apud Hebraeos, Magi apud Persas (qui a Zoroastre), Sophi apud Graecos, Sapientes apud Latinos.

Giordano Bruno, *De Magia* (1589)<sup>1</sup>

*Abstract:* The essay focuses on the research of the archetypal figures that have merged into the character of Albus Dumbledore, the famous magician presented in the first six volumes of the Harry Potter saga by J.K. Rowling. This figure mixes in itself the distinctive features of the scholars and philosophers, first of all Pythagoras, the most charismatic of the sages of the ancient era. In addition to the classic sources, the influence of the English and French literary works seems evident through some references to the character of King Arthur and the Round Table, or the Magician Merlin. J.K. Rowling has so skillfully combined in the construction of Albus Dumbledore many traces that come from the past.

*Keywords:* Imaginary, Harry Potter saga, Albus Dumbledore, magic.

*Percezioni intertestuali tra Immaginario e Fantastico*

La finalità prioritaria della mia analisi consiste nel recuperare frammentarie schegge di appartenenze culturali che si vanno ricomponendo sinergicamente per donare voce e corpo ad un genere letterario che ha mutato profondamente negli ultimi decenni l'approccio dei lettori alle opere, dapprima avidamente divorate nel loro formato cartaceo, in seguito metamorfizzate attraverso i canali mediatici e quindi riproposte in accattivanti forme digitali oppure in fugaci strategie di *entertainment*. Intendo dunque approfondire la valenza del

---

\*Professore Ordinario di Storia della Pedagogia - Università di Foggia.

<sup>1</sup> Giordano Bruno, *La magia e le ligature*, a cura di Luciano Parinetto, Mimesis, Milano 2000, p. 34.

*Fantasy*<sup>2</sup> che, pur nelle sue variegata e complesse modalità e declinazioni, si accampa nella contemporaneità come la forma più idonea di creazione di un Immaginario<sup>3</sup> universale il quale, a sua volta, sancisce la fortuna di temi, motivi, visioni del mondo che giungono a noi attraverso un lontano passato, avendo già subito molteplici affinamenti e intenzionali oblivioni.

Per decenni si è trattato di un rispecchiamento sotterraneo dal momento che la critica letteraria più severa nonché la diffidente riflessione culturale – specialmente in Italia – hanno marginalizzato tale genere, reputandolo un fenomeno di confine, destinato a coinvolgere solo gli interessati alla cosiddetta “paraletteratura”. Di fronte al lento e progressivo successo della narrativa *Fantasy*, riconosciuto e stabilizzato dal crescente numero di lettori, non è stato più possibile ignorare la questione tanto che attualmente viviamo in un periodo di costante attenzione e globalizzazione dei principali esiti letterati, oltremodo spinti dalla dimensione cinematografica che ha reso riconoscibili e tipologici i personaggi, gli intrecci, gli oggetti presenti nei corposi volumi delle saghe.

Posti di fronte al fenomeno della dimensione mondiale del *Fantasy*, sorge la necessità di capire l’ampiezza e le cause di tale successo mass-mediatico. Che senso riveste infatti il morboso interesse per vicende che palesemente appaiono al di fuori di qualsiasi realtà conosciuta e verificabile?

---

<sup>2</sup> La bibliografia critica sul genere *Fantasy* è costantemente aumentata anche in Italia negli ultimi anni, seppur le migliori analisi restino confinate al mondo anglosassone.

<sup>3</sup> «L’immaginario è molto difficile da definire perché invade e pervade altri significati di cui è commisto e con cui interagisce. Tuttavia, può essere caratterizzato anche in relazione ai suoi contrari: il reale e il simbolico. L’irreale si oppone sempre al reale, anche se è impossibile accertare se un contenuto immaginario non abbia un fondamento di realtà nello spazio o nel tempo. Per quanto riguarda il termine simbolico, questo sembra opporsi all’immaginario soltanto nell’ambito di alcuni usi logici o psicoanalitici», Marina D’Amato, *Telefantasie. Nuovi paradigmi dell’immaginario*, FrancoAngeli, Milano 2016, p. 15. Sull’Immaginario cfr. Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, Edizioni Dedalo, Bari [1960] 2009; Giovanni Ragone, *Radici delle sociologie dell’immaginario*, “Mediascapes journal”, 2015, 4, pp. 63-75; Arnold Van Gennep, *Le origini delle leggende. Una ricerca sulle leggi dell’immaginario*, Xenia, Milano 1999; Alex Voglino (a cura di), *Dal mito alla fantasia. Introduzione alla letteratura dell’immaginario*, M. Solfanelli, Chieti 1983. Sul fantastico si veda Roger Callois, *Nel cuore del fantastico*, Feltrinelli, Milano 1984; Remo Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996; Lorraine Daston, Katherine Park, *Le meraviglie del mondo. Mostri, prodigi e fatti strani dal Medioevo all’Illuminismo*, Carocci, Roma 2000; Vladimir Jankélévitch, *L’avventura, la noia, la serietà*, Marietti, Genova 1991; Sergio Solmi, *Saggi sul fantastico*, Einaudi, Torino 1978; Louis Vax, *La natura del fantastico. Struttura e storia di un genere letterario*, Theoria, Roma-Napoli 1987.

Che significato possiamo attribuire ad un fenomeno talmente globale che attualmente permette alle case editrici di vendere milioni di copie dei libri di Tolkien, Rowling, Pullman, Martin? Infine, qual è il segreto meccanismo che suscita così tanta fascinazione da obbligare, seppur con immenso piacere, il lettore-bambino a divorare trilogie e romanzi dalla ragguardevole mole, senza abbandonarli prima della fine? La letteratura *Fantasy* rappresenta uno straordinario *case study*: si pensi al mirabile successo dei romanzi di Harry Potter, in larga misura conseguenza di un efficace passaparola, al di fuori di ogni programmata promozione, per lo meno nelle fasi iniziali. Simile sorte aveva subito negli anni Cinquanta *Il Signore degli Anelli* che fu pubblicato senza clamore e con una limitata tiratura di copie, non confidando certamente nella successiva fama mondiale.

È opportuno indicare quali sono le caratteristiche che contraddistinguono i romanzi *Fantasy* rispetto ad altri generi letterari per tentare almeno in parte di fornire risposte convincenti ai quesiti sopra sollevati. Il primo ingrediente può essere configurato come la meraviglia: il *Fantasy* fa ricorso a molteplici elementi prodigiosi (draghi, sortilegi, creature incredibili) con cui delimitare nettamente la differenza tra mondo della realtà e mondo della finzione per permettere al lettore di lasciarsi alle spalle la quotidianità, inoltrandosi in una mirabile dimensione in cui qualsiasi azione o avvenimento risulta possibile: un nuovo *habitus* in cui il trascendente, il magico e il metafisico lasciano un segno indelebile, una sorta di ebbrezza, una disposizione potenziale a sfidare l'ignoto, l'imprevisto, il lontano-da-noi.

Il Medioevo fornisce i riferimenti storici e simbolici entro cui vengono collocate la maggior parte delle storie *Fantasy*: allontanarsi nel tempo garantisce enormi potenzialità per poter ricreare mondi in cui miracoli, prodigi, malefici parevano reali, inibendo la possibile incredulità che il lettore avrebbe potuto sperimentare di fronte ad una dimensione così diversa dalla propria. Quindi nell'Occidente contemporaneo le meraviglie del *Fantasy* sono spesso rivestite di panni medievali e riportate in un tempo di avventure, di scontri epici, di imprese eroiche<sup>4</sup>.

I numerosi ingredienti delle saghe si declinano in uno scenario che frequentemente si identifica con l'Altrove, spazio geografico e antropologico in cui le leggi, le norme ed i rituali appaiono profondamente divergenti rispetto al presente: tale espediente garantisce allo scrittore una gamma ampia

---

<sup>4</sup> Cfr. Jacques Le Goff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Laterza, Roma-Bari 2020<sup>9</sup>; Jacques Le Goff, *L'immaginario medievale*, Laterza, Roma-Bari 2018<sup>11</sup>; John R.R. Tolkien, *Il medioevo e il fantastico*, Luni Editrice, Milano-Trento 2000.

e articolata di potenzialità narrative. Se per Tolkien l'Altrove è la nostra Terra, retrodatata di migliaia di anni, prima della nostra era, per Rowling si presenta come una scuola, elemento quanto mai banale e normale, posta in una dimensione parallela alla nostra che si può raggiungere attraverso varchi conosciuti solamente dai maghi e che, in particolari condizioni, sono fruibili anche da parte degli studenti, come accade per il binario 9 e 3/4 nella stazione di King's Cross a Londra.

Strumento della massima importanza per far sì che la narrazione proceda pare senza alcun dubbio la magia, seppur con le dovute distinzioni ed il suo maggiore o minore utilizzo. Un autore profondamente religioso come Tolkien adotta con notevole parsimonia le strumentazioni magiche, spesso appannaggio di personaggi malvagi e negativi: le numerose riserve da lui avanzate gli permettono esclusivamente di utilizzare una sorta di magia buona che appare come un velato incantesimo, una palese armonia con le forze naturali utilizzate a fin di bene. La magia può essere interpretata in base a due diversi convincimenti: *in primis*, si tratta di legittimare un comodo *deus ex machina* atto a porre in essere soluzioni rapide a fronte di pericoli e ostacoli; in secondo luogo, la magia rappresenta l'imprevisto, la frattura, il mutamento che obbliga i personaggi a prendere direzioni, optare per scelte, superare i propri limiti.

Arcaiche figurazioni e miti ancestrali filtrati lungo l'incessante procedere delle epoche trovano nuova vita: tale è la *summa* che ben rappresenta il personaggio oggetto della mia ricerca, di cui intendo ricercare le multiformi sfaccettature identitarie che, pur estremamente presenti nella storia dell'Occidente, vengono sapientemente riassembleate dall'autrice, senza per questo perdere l'aura della raffinata *texture* culturale che ha dato loro per la prima volta la dignità di esistere come personaggi. Albus Percival Wulfric Brian Silente<sup>5</sup> è il soggetto perfetto per procedere con un'organica

---

<sup>5</sup> Come è ampiamente noto, il nome che Rowling attribuisce al personaggio è Albus Percival Wulfric Brian Dumbledore, il cui cognome è stato tradotto in italiano con "Silente". La scelta, quanto meno arbitraria, non ha incontrato il gradimento dell'autrice che in una intervista si era detta piuttosto dubbiosa sulla omologazione Dumbledore-Silente. «Secondo l'autrice dei romanzi della fortunata serie Harry Potter, J. K. Rowling, la traduzione italiana del nome del suo personaggio è "una completa contraddizione". Il traduttore è stato tratto in inganno dalla componente *dumb* ("muto") del nome inglese, Dumbledore, senza capire che la parola *dumbledore* esiste in lingua inglese (britannica: pochi americani capirebbero la parola) ed è versione arcaica di *bumblebee*, riferita a persone - di solito anziane - che parlano o borbottano continuamente tra sé e sé. "Borbottone" sarebbe meglio di "Silente", ma non renderebbe esattamente il senso dell'espressione inglese: in effetti, è "borbottone" chi si lamenta di qualcuno, non chi parla da solo, e inoltre "borbottone" avrebbe tolto qualcosa alla dignità del

investigazione che riporti alla luce tutti i tratti e le sfumature che lo contraddistinguono tali da meritare un viaggio a ritroso in un mondo dai contorni estremamente nebulosi ed evanescenti ma non per questo meno ricchi di fascino<sup>6</sup>.

*Velature e trasparenze: le radici culturali della figura del mago*

Ogni personaggio che si muove e gode di una sua autonoma esistenza all'interno di una narrazione fantastica, pur frutto della *vis* creatrice dell'autore, ineludibilmente trae linfa vitale da tipologie archetipiche assestatesi nella *longue durée* della dimensione culturale, attraverso il rimodellamento di frammenti riassemblati organicamente nel fluire delle epoche, in virtù degli scivolamenti contestuali che, a guisa di fiume carsico, permettono con straordinaria puntualità la riemersione di temi e strutture che si vanno a riconfigurare ulteriormente. Con l'approccio metodologico dell'appassionato ricercatore che utilizza come framework il cosiddetto *slow mining*<sup>7</sup>, mi pongo l'ardua finalità di sollevare il velo di Maya per comprendere e analizzare quali siano le numerose tessere del mosaico identitario della figura di Albus Silente che, senza dubbio alcuno, possiamo ritenere uno dei personaggi più carismatici ed influenti all'interno del *plot* narrativo della saga di Harry Potter.

Come ampiamente noto, i sette libri che compongono l'intero ciclo hanno rappresentato un caso editoriale di impatto universale, tanto da aver allevato una generazione di avidi lettori che si sono riconosciuti nella figura del giovane aspirante mago e hanno condiviso con lui le sue mirabili avventure<sup>8</sup>. Prova ne sia la progressione geometrica con cui, pur a distanza di anni dalla pubblicazione del primo volume *Harry Potter e la pietra filosofale*,

---

personaggio. Probabilmente sarebbe stato preferibile lasciare l'espressione in inglese», Lindsey Fraser *Conversations with J. K. Rowling*, Scholastic, New York 2001, citazione tratta da [https://www.cesnur.org/2001/potter/nov\\_14.htm](https://www.cesnur.org/2001/potter/nov_14.htm) [consultato il 16/07/2020].

<sup>6</sup> Cfr. Antonella Cagnolati, "La filigrana dell'Immaginario. Note sulla letteratura fantasy", in Giovanni Cipriani, Antonella Cagnolati (a cura di), *Scienze Umane tra Ricerca e Didattica*, Il Castello Edizioni, Campobasso, Foggia 2019, vol. II, pp. 501-511.

<sup>7</sup> Adotto il termine *slow mining* e la strategia di ricerca che tale espressione suggerisce dal volume di John Granger, *Harry Potter's Bookshelf*, Berkley Books, New York 2009.

<sup>8</sup> I volumi della saga, opera di Joanne K. Rowling, sui quali ho maggiormente concentrato la mia analisi sono *Harry Potter e la Pietra filosofale*, Salani, Firenze 1998; *Harry Potter e il Prigioniero di Azkaban*, Salani, Firenze 2000; *Harry Potter e l'Ordine della Fenice*, Salani, Firenze 2003. *Harry Potter e il Principe Mezzosangue*, Salani, Firenze 2006; *Harry Potter e i Doni della Morte*, Salani, Firenze 2008.

appaiono da un lato volumi di critica, articoli scientifici<sup>9</sup>, convegni, dall'altro blog, siti web<sup>10</sup>, pagine facebook<sup>11</sup>, gossip e duelli mediatici su singoli temi di discussione<sup>12</sup>. All'interno della storia che si snoda per sette lunghi anni, Albus Silente incarna il ruolo istituzionale di preside della Scuola di Magia e Stregoneria di Hogwarts, ma la sua funzione supera di gran lunga questo mero aspetto burocratico: egli è il maestro, il mentore, colui che guida e dirige la formazione di Harry e che adotta una strategia pedagogica dolce, non coercitiva, volta a ritenere – nella più limpida adesione alle teorie portanti della pedagogia comeniana – il suo allievo più come un seme da far germogliare che come un individuo da brutalizzare usando le pratiche repressive della pedagogia nera.

Dovremo dunque domandarci attraverso quali stratificazioni successive si venga a edificare un ritratto contraddistinto da tale altera maestosità, volgendoci quindi per approfondire la nostra analisi alle figure che meglio hanno incarnato la tipologia del *mago*, scavando nei più remoti recessi della nostra storia al fine di addurre come testimonianze gli apporti plurimi e le simbologie archetipiche che si sono andate consolidando e miscelando fin dalla notte dei tempi<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Si veda la corposa bibliografia nel sito [www.eulenfeder.de/hpliteratur.htm](http://www.eulenfeder.de/hpliteratur.htm) [consultato il 12 giugno 2020].

<sup>10</sup> Durante le fasi cruciali della pandemia dovuta al COVID-19, J.K. Rowling notevolmente potenziato e accresciuto i contenuti del sito dedicato a Harry Potter per rendere meno difficile la vita in lockdown dei bambini: <https://www.wizardingworld.com/> [consultato il 16 luglio 2020].

<sup>11</sup> Un esempio di come si possano interconnettere i contenuti proviene dal sito <https://eateseseirimastoconharry.com/> [consultato il 12 luglio 2020], replicato su Facebook e Instagram. La titolazione del sito deriva dalla dedica che compare all'inizio del libro *Harry Potter e i doni della morte*.

<sup>12</sup> Ogni intervento di Rowling nei dibattiti è oggetto di discussioni e di diffusione mediatica: si veda la sua presa di posizione sulle donne transgender, da lei ritenute non sufficientemente donne. La sua opinione è stata attaccata da altri scrittori quali Stephen King e da attori della saga come Daniel Radcliffe. Il duro confronto si è svolto su Twitter con toni molto accesi ed è stato ripreso dai maggiori quotidiani e siti web. Cfr. “Su Twitter va in scena la lite Rowling-King”. [https://www.repubblica.it/robinson/2020/06/30/news/scontro\\_rowling\\_king-260592270/](https://www.repubblica.it/robinson/2020/06/30/news/scontro_rowling_king-260592270/) [consultato il 30 giugno 2020]; “Jk Rowling rompe il silenzio e torna a rispondere alle accuse di transfobia”, [https://www.ilmessaggero.it/mind\\_the\\_gap/jk\\_rowling\\_transfobia\\_polemiche-5327210.html](https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/jk_rowling_transfobia_polemiche-5327210.html) [consultato il 4 luglio 2020].

<sup>13</sup> Come suggeriva opportunamente Butler è necessario recuperare «the common origin in ritual of all these magus-myths, which made it almost inevitable that they should contaminate, sophisticate and modify each other», Elizabeth M. Butler, *The Myth of the Magus*, Cambridge University Press, Cambridge [1948] 1980, p. 48. Cfr. anche Federico

La cultura occidentale rinviene il termine “mago” nelle *Storie* di Erodoto<sup>14</sup>: lo storico greco, il quale riferiva tale espressione ad una delle sei tribù in cui era allora suddiviso il popolo dei Medi, mirava a sottolinearne la particolare caratterizzazione argomentando nei dettagli la loro arte della divinazione, lo studio dell’astronomia, la mirabile *techné* che li rendeva preziosi per l’esercizio della delicata funzione di interpreti dei sogni. Seguaci dello Zoroastrismo, i magi parevano distanziarsi da omologhe figure, quali per esempio, i sacerdoti egiziani, perché si configuravano come possessori di un sapere iniziatico che permetteva loro sia di penetrare gli *arcana naturae* scoprendone gli indizi più reconditi e fornendo interpretazioni, sia in aggiunta, come elemento maggiormente pregnante, utilizzare tali conoscenze per indirizzare i comportamenti futuri dei singoli e della collettività. Simile contesto culturale si declinava come frutto di una concezione cosmologica in cui i fenomeni naturali erano ritenuti espressione di un animismo che doveva essere riconosciuto per poter attrezzare difese ai fini della sopravvivenza: i rituali, i sacrifici ed i tabù erano quindi espressione di una modalità di approccio che enfatizzava il ruolo degli intermediari i quali assumevano un potere eccezionale perché il loro sapere mirava a preservare la vita contro i malevoli attacchi delle potenze naturali<sup>15</sup>. In ottemperanza all’ineluttabile regola della ciclicità storica, la categoria dei magi subì una perniciosa involuzione allorquando i loro servigi divennero meno essenziali e assusero a mere superstizioni, senza più esercitare efficacia alcuna sulla dimensione del reale: la metamorfosi da scienziati a ciarlatani era ormai avvenuta nella civiltà greca e romana che li rendeva oggetto di scherno e derisione nella cultura popolare, così come nella trattatistica elevata, una analoga sorte che

---

Pastore, *La ragione e l’occulto. La filosofia di fronte a scienza e magia*, Rizzoli, Milano 2009.

<sup>14</sup> Erodoto, *Storie*, Mondadori, Milano 2000, I, 101; I, 107. Con il termine «μάγος» Erodoto traslitterava la parola iraniana «magush». I Magi entrano nella storia “politica” allorquando Astiage, ultimo sovrano dell’impero dei Medi, li consulta per avere una spiegazione di un sogno che aveva come soggetto la figlia Mandane, madre di Ciro. Abbandonato in fasce, quest’ultimo poi riuscirà a spodestare il nonno.

<sup>15</sup> «In examining the survival of opinions in the midst of conditions of society becoming gradually estranged from them, and tending at last to suppress them altogether, much may be learnt from the history of one of the most pernicious delusions that ever vexed mankind, the belief in Magic», Taylor, *Primitive Culture. Research into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, Routledge, London 1920<sup>3</sup> (in particolare il capitolo IV, *Survival in Culture*, pp. 112-159), p. 112.

toccò anche ai loro emuli etruschi: gli àuguri e gli aruspici<sup>16</sup>, ai quali la figura del mago è ugualmente – nella caratterizzazione e nell'iconografia – debitrice.

### *Immergersi nella prisca sapientia: l'influenza di Pitagora*

La complessa figura del saggio travalica i secoli per divenire puro simbolo nominalistico: essa pare caratterizzata dalle attribuzioni che si sedimentano e che la rendono topica, mentre nel contempo la lettura che ne viene fatta muta in base alla ricontestualizzazione imputabile alle correnti culturali, alle esigenze dello *Zeitgeist*, alla differenziazione dei canali comunicativi che ne modificano la fenomenologia. Il maestro, il sapiente, il mentore risultano spesso caratteri unificati in persone dotate di un elevato grado di carisma nei confronti della comunità che li circonda e che si abbevera alle fonti della loro saggezza. Possiamo domandarci da quali remote vie si arrivi a edificare un modello di tal fatta, che si va ulteriormente stratificando con il fluire del tempo grazie agli apporti culturali delle epoche che si susseguono.

La lotta per la mera sopravvivenza nelle fasi più remote della preistoria lascia in eredità due tipologie di individui che si stagliano vividamente nel panorama umano: da una parte l'eroe, colui che con la forza di cui pare eccezionalmente dotato sconfigge i nemici che mettono in pericolo la collettività, siano essi animali o eventi catastrofici<sup>17</sup>; dall'altra emerge invece lo sciamano, colui che grazie alla conoscenza della natura, è in grado di prevedere ciò che il futuro riserva, di comprendere le virtù terapeutiche di erbe e oggetti, di inoltrarsi in una pericolosa *katabasis* per giungere nel regno

---

<sup>16</sup> Dal punto di vista iconografico e simbolico queste due distinte figure donano al topos indubitabili apporti: l'abbigliamento che li distingueva dai loro concittadini (una lunga veste e un cappello conico), l'uso del lituo (un bastone a spirale ritenuto magico), la complessa arte della divinazione. Àuguri e aruspici, della cui tradizione magica e profetica restano tracce evidenti nei rituali romani dei primi secoli della fondazione di Roma, vennero poi considerati figure fuori dal tempo e variamente dileggiati in epoca repubblicana da molti intellettuali, il primo dei quali fu Marco Tullio Cicerone: «Ché se non esiste alcuna capacità divinatoria né riguardo alle cose sensibili, né a quelle di pertinenza delle varie tecniche, né a quelle che sono argomento di discussione filosofica, né a quelle che rientrano nell'ambito della politica, quale sia l'oggetto della divinazione non lo capisco proprio affatto. Una delle due: o la divinazione deve riguardare ogni cosa, o bisogna attribuirle un campo specifico di sua competenza. Ma né la divinazione riguarda ogni cosa (il ragionamento ce lo ha dimostrato), né si riesce a trovare un campo o un argomento di cui possiamo assegnarle la giurisdizione», *De Divinatione*, IV, 12.

<sup>17</sup> Cfr. Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano [1949] 1958.

dei morti. Il saggio diventa figura imprescindibile: egli funge da intermediario tra la vita e la morte, si palesa sempre più come irrinunciabile garante della sopravvivenza contro i malefici di creature ostili, diventa catalizzatore di energie cosmiche al servizio di una battaglia contro le forze oscure. In un momento preciso della nostra storia le figure indistinte dei saggi acquisiscono un nome e una precisa identità, tale da cristallizzare ulteriormente un'iconografia universale i cui tratti distintivi permangono come essenze durature che non ammettono soluzioni di discontinuità. Intendiamo porre sul campo della nostra indagine un uomo che subisce nelle epoche una metamorfosi tale da assurgere a leggenda: Pitagora di Samo<sup>18</sup> il quale, sia in virtù degli eventi che compongono la sua vita, sia grazie all'ammirazione dei dossografi, entra come pioniere nel pantheon dei sapienti esoterici che hanno lasciato un'impronta indelebile nella storia culturale, travalicando la dimensione oggettiva dei loro attingimenti.

Realtà e fantasia si miscelano nella figura di Pitagora (580 a.C.-495 a.C.), contribuendo a definire una serie di elementi che tracciano il perimetro indispensabile per il saggio<sup>19</sup>. *In primis*, le testimonianze rimarcano l'atteggiamento carismatico che promana dalla sua fisicità: Diogene Laerzio<sup>20</sup> nel libro VIII delle *Vite e dottrine dei più celebri filosofi* esalta ripetutamente

---

<sup>18</sup> Carl Huffman, *Pythagoras*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/pythagoras/> [consultato il 16 luglio 2020].

<sup>19</sup> «Pitagora [...] un personaggio storico che nel corso dei secoli subì continui cambiamenti. Ne derivò una figura carismatica e misteriosa, che ebbe un grande impatto sui vari campi del pensiero e dello spirito umano [...] è a partire dai tempi stessi della vita di Pitagora che iniziò a formarsi un'immagine parallela a quella del personaggio storico – e tale immagine prese a svilupparsi rapidamente subito dopo la sua morte», Sonia Weiss, *La figura di Pitagora nelle dottrine neoplatoniche*, “Centopagine”, 2009, III, pp. 47-55. Cfr. anche Bruno Centrone, *La figure historique de Pythagore et du pythagorisme antique: un problème encore actuel*, in *La sagesse présocratique*, a cura di M.L. Desclos et F. Fronterotta, Colin, Paris 2013, pp. 167-188.

<sup>20</sup> Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, Milano 2005, pp. 943-985. L'intero Libro VIII è dedicato a Pitagora e ai pitagorici. Diogene Laerzio fornisce notizie biografiche relative alla nascita e alla famiglia, agli anni di formazione, e dedica ampio spazio alla descrizione delle regole elaborate da Pitagora per la “buona vita” e per la corretta dieta alimentare. Segue una digressione sulle dottrine cosmologiche che, recisamente rifiutate dalla scienza in età classica e medievale, riemersero nella loro correttezza con l'affermazione del modello eliocentrico di Giovanni Keplero e Galileo Galilei. Nelle ultime pagine viene affrontata la teoria dell'anima e le modalità della sua trasmigrazione.

la bellezza del corpo, l'altezza, la grazia nei movimenti, doti che unisce al comportamento sempre misurato, rispettoso verso tutti – uomini, animali ed elementi naturali – parco nella parola ma capace di attrarre le folle di cittadini con i suoi discorsi pertinenti ed appropriati all'uditorio variegato che si trovava di fronte, infine il *bíos pythagorikós*<sup>21</sup>. I fatti si tramutano in leggenda: così Giamblico<sup>22</sup> nella *Vita di Pitagora* mette in luce l'aspetto sapienziale della scuola pitagorica e le regole ferree per potervi adire, quali il silenzio ed il mistero sulle dottrine che vi venivano professate. Caratteristica di indubbio valore è in aggiunta aver indicato comportamenti visibilmente in antitesi con l'*habitus* tipico dei tempi: si pensi al vegetarianesimo praticato in maniera indefessa con motivazioni che pertengono non tanto ad un regime di dieta alimentare bensì a teorie connesse con la metempsicosi; si pensi alla segretezza che contraddistingueva i membri della setta e al divieto di parlare per lunghi anni al fine di poter esservi ammessi; ed ancora l'enfasi sulla teorie astronomiche basate sull'armonia del cosmo e la convinzione – in netto anticipo sui tempi – della centralità del “fuoco sacro” nell'universo. Per ben rappresentare una *summa*, potremmo senza dubbio affermare che il ritratto, distillato ed affinato in tutte le sue variabili componenti, ci rimanda l'immagine di un uomo di notevole bellezza, di membra proporzionate, dalla capigliatura fluente, di atteggiamento sobrio ed elegante, le cui convinzioni etiche guidano il suo stile di vita, tanto da condizionarne l'abbigliamento (rigorosamente di derivazione naturale), l'alimentazione, il rapporto con gli altri esseri viventi<sup>23</sup>. Il quadro arricchisce le oltremodo ricche *mirabilia* grazie

<sup>21</sup> Per *bíos pythagorikós* si intende la somma di precetti di purezza morale e di regole alimentari. Cfr. Christoph Riedweg, *Pitagora. Vita, dottrina e influenza*, presentazione, traduzione e apparati a cura di Maria Luisa Gatti, Vita e Pensiero, Milano 2007.

<sup>22</sup> Giamblico, *Vita Pitagorica*, a cura di Francesco Romano, Bompiani, Milano 2006. La parte più importante è senza dubbio la trattazione che reca il titolo *Vita di Pitagora*, una esaltazione puntuale della biografia e delle risultanze filosofiche e scientifiche del maestro (pp. 73-297). Sottolinea Romano come l'esatta traduzione sia in realtà *La vita condotta secondo i principi pitagorici* (p. 15, nota 27). A buon diritto Giamblico può essere considerato l'artefice dell'aura mitica che aleggiò da quel momento sulla figura di Pitagora. L'opera, scritta nel III secolo d.C., costituì la base per le ulteriori citazioni dei pitagorici inclusi nelle opere scritte successivamente per giungere fino a Boezio, Isidoro di Siviglia Vincenzo di Beauvais, Dante Alighieri, Walter Burley e Francesco Petrarca. Per la diffusione del mito, si veda anche Porfirio di Tiro, *Vita di Pitagora*, Rusconi, Milano 1998. Per un confronto tra le diverse narrazioni si veda Mark J. Edwards, *Two Images of Pythagoras: Iamblichus and Porphyry*, in Henry Jacob Blumenthal, Emma C. Clark (Eds), *The divine Iamblichus: philosopher and man of gods*, Bristol classical press, London 1993, pp. 159-172.

<sup>23</sup> Giamblico, *Vita di Pitagora*, 2, 10-12.

ai profondi tratti sapienziali<sup>24</sup> e alla ferrea volontà di fondare la scuola di cui diverrà maestro venerato e stimato, lasciando in tal modo una traccia duratura della sua eredità conoscitiva a pochi ed eletti allievi ai quali trasmettere misteri che non dovranno essere mai divulgati<sup>25</sup>.

Fin qui le tracce (seppur evanescenti e trascoloranti nel mito) del Pitagora storico: vediamo di indagare attraverso quali canali la figura diviene emblema del sapiente<sup>26</sup>. Possediamo una fonte di rinomanza indiscussa: nel XV libro delle *Metamorfosi* Ovidio prende come soggetto Pitagora e lo rende protagonista di una mirabile orazione che rappresenta una sintesi dell'intero pensiero del filosofo di Samo<sup>27</sup>. Rimodulando secondo precise intenzionalità la carismatica icona dell'antica sapienza, il poeta latino ne rilancia l'immagine, enfatizzando altresì due linee che con palese evidenza avevano oltrepassato il tempo e lo spazio per affermarsi come fondamenti della sua dottrina. L'oratoria pitagorica si sofferma sui due cardini principali della dottrina ovvero il vegetarianesimo e la metempsicosi, strettamente legati per ovvi principi etici e ribaditi come essenziali per mantenere l'armonia della natura. Pitagora assurge dunque a emblema di saggezza sia dal punto di vista dell'*habitus* morale che lo contraddistingue nel filone del pitagorismo romano dell'epoca augustea, sia come uomo dotato di conoscenze superiori ai comuni mortali in ambito cosmogonico, come ben appare nella seconda parte del suo

---

<sup>24</sup> Le testimonianze relative all'acquisizione di saperi convergono nell'affermare che Pitagora avesse assimilato i misteri degli Egizi e le conoscenze dei Caldei e dei Magi. Cfr. Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, VIII, 3. Un palese rimando alla profondità e alla segretezza di tali conoscenze si trova nell'*incipit* della medesima opera (I, 1-12).

<sup>25</sup> Gli adepti dovevano rispettare rigorosamente il precetto del silenzio: per tale motivo le dottrine pitagoriche rimasero avvolte nel mistero e confinate nell'ambito di pure congetture, fino a che Filolao le riunì in un volume dal titolo *Sulla natura* che fu ampiamente noto a Platone il quale ne formò la base per il *Timeo*. Cfr. Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, VIII, 85.

<sup>26</sup> Per un approfondimento sulla diffusione della filosofia pitagorica cfr. Vincenzo Capparelli, *Il messaggio di Pitagora: il pitagorismo nel tempo*, Edizioni Mediterranee, Roma [1944] 1990. Lo studioso ha dedicato molte opere alla figura di Pitagora. Si veda anche l'affascinante saggio di Isidore Lévy, *La légende de Pythagore*, Honoré Champion, Paris 1927.

<sup>27</sup> Ovidio, *Le metamorfosi*, in *Opere*, Einaudi, Torino 2000, XV, vv. 60-486. Si veda G. Freyburger, *L'initiation pythagoricienne dans le livre XV des Métamorphoses d'Ovide*, in Alain Moreau (éd.), *L'initiation. Les rites d'adolescence et les mystères*, Publications de la Recherche, Université Paul Valéry, Montpellier III 1992, pp. 261-269; Douglas Little, *The Speech of Pythagoras in Metamorphoses 15 and the Structure of the Metamorphoses*, "Hermes", 98, 3, 1970, pp. 340-360; Philip Hardie, *The Speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean Epos*, "The Classical Quarterly", 45, 1, 1995, pp. 204-214.

discorso<sup>28</sup>. La fama di cui godette l'opera di Ovidio ci consente di comprendere come il veicolo e lo strumento principe per la diffusione dell'icona del sapiente potrebbero rivelarsi proprio le *Metamorfosi* che, dopo un forzato oblio e una comprensibile negazione durante il Medio Evo, riemergono con forza durante il Rinascimento e grazie all'avvento della stampa diventano in breve volgere di tempo un bestseller.

Segue poi una vera attrazione<sup>29</sup> per Pitagora e la sua scuola che si tramuta in un profluvio ininterrotto di opere a partire dagli inizi del secolo XVI fino al celebre *Platone in Italia*<sup>30</sup> di Vincenzo Cuoco, una epitome delle dottrine pitagoriche che aveva lo scopo di riaffermare il *primato* culturale degli italiani nell'antichità. La riemersione pare finalizzata a consolidare precise coordinate che mirano, *ça va san dire*, ancora una volta ad enfatizzare la mirabile sapienza di Pitagora che si staglia come un faro luminoso nel gretto e oscuro panorama della penisola italiana dei secoli VI-V a. C<sup>31</sup>.

*Albus Silente: un personaggio alla confluenza di una pluralità di τόποι*

L'apparizione del venerabile mago viene argutamente giocata su tonalità diverse e con differenti registri. L'*incipit* del primo romanzo offre una situazione quanto mai misteriosa e complessa da decifrare che tuttavia permette al lettore di incontrare alcune delle figure che assurgeranno a pietre miliari nell'intero svolgimento della saga: Albus Silente, la prof.ssa Minerva MacGonagall e Rubeus Hagrid. La descrizione si attarda sui particolari dell'abbigliamento assai difforme rispetto ai comuni "babbani", sul brillio degli occhi azzurri e intelligenti, nonché sui gesti tipicamente magici con cui egli agisce sulla realtà circostante. Ciò che cattura il lettore pare essere il suo

<sup>28</sup> Constantin Macris, *Pythagore, un maître de sagesse charismatique de la fin de la période archaïque*, in Giovanni Filoramo (a cura di), *Carisma profetico. Fattore di innovazione religiosa*, Morcelliana, Brescia 2003, pp. 243-289.

<sup>29</sup> Per il ruolo svolto da Marsilio Ficino nella diffusione del pensiero di Pitagora si veda Christopher E. Celenza, *Pythagoras in the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino*, "Renaissance Quarterly", 52, 3, 1999, pp. 667-711. Una precisa interiorizzazione delle dottrine pitagoriche appare palese nelle opere di Giordano Bruno: cfr. Luciano Albanese, *Bruno e il Pitagora di Ovidio*, "Bruniana & Campanelliana", 8, 2, 2002, pp. 489-494; Delfina Giovannozzi, *Pitagora*, "Bruniana & Campanelliana", 18, 2, 2002, pp. 587-596.

<sup>30</sup> Vincenzo Cuoco, *Platone in Italia*, Agnello Nobile, Milano 1804.

<sup>31</sup> Per valutare la diffusione della figura di filosofo non sottovaluterei l'impatto universalistico della dimensione artistica: Luca Della Robbia scolpisce in una formella del Campanile di Giotto a Firenze *Euclide e Pitagora* (1437-1439), mentre Raffaello Sanzio ne *La Scuola di Atene* (1509-1511) include il ritratto di Pitagora. Cfr. Christiane L. Joost-Gauger, *Measuring Heaven. Pythagoras and His Influence on Thought and Art in Antiquity and the Middle Ages*, Cornell University Press. Ithaca and London 2006.

piglio carismatico, unito ad una posa decisionista per ciò che concerne il piccolo involto per cui sente l'obbligo di decidere le future sorti. Pur in contrasto con le rimostranze dei due sodali, egli assume su di sé la responsabilità di affidare il piccolo Harry agli zii per preservarlo da un mondo magico che non è ancora pronto ad accoglierlo: si dimostra dunque preveggente nel voler preservare la normalità di un'esistenza che aveva già subito una quantità inaudita di efferata violenza in conseguenza della perfida volontà di Voldemort di uccidere i suoi genitori. Se ci poniamo in un divergente punto di vista, soltanto alcune pagine dopo, il primo contatto di Albus con il giovane Potter in viaggio sul treno che lo porterà alla scuola di Hogwarts si concretizza in una figurina all'interno di una Cioccorana nella collezione *Streghe e maghi famosi*. Il breve profilo dal taglio tra l'ironico e il faceto sul retro dell'immagine indica alcuni sintetici tratti distintivi del mago che tendono a magnificare la sua fulgida carriera e il suo mirabile sapere<sup>32</sup>.

L'impatto con la figura del preside in carne e ossa suscita in Harry una forte impressione: sereno, con lo sguardo radioso, abbraccia virtualmente gli studenti che si apprestano ad iniziare un nuovo anno scolastico e detta loro le regole inappellabili che dovranno seguire per il buon andamento della vita all'interno della scuola. Albus è un mentore nel significato più pregnante di questa parola: egli sa, guida, suggerisce, sempre in maniera onnisciente e delicata, senza alcuna coercizione<sup>33</sup>. Molti sono i segreti del suo passato e della sua attività "magico-politica" che lo vede spesso assentarsi per incombenze legate alla sua immensa sapienza che viene oltremodo sfruttata dal Ministero della magia. Nel corso della saga scorgiamo progressivamente aspetti relativi alla sua famiglia, i suoi entusiasmi giovanili per progetti egemonici condivisi con l'amico Grindelwald, scopriamo come egli decida la sua stessa uscita di scena con una morte programmata. La sua immagine si nutre di apporti molteplici: la sapienza e il silenzio, la conoscenza profonda dei misteri alchemici, il rigore etico che lo porta a difendere la scuola e i suoi studenti da ogni perversità perpetrata dai malvagi quali Voldemort oppure i corrotti ministri della magia. Non vi è dubbio che l'Autrice abbia

---

<sup>32</sup> «Albus Silente, attuale preside di Hogwarts. Considerato da molti il più grande mago dell'età moderna, Silente è noto soprattutto per aver sconfitto nel 1945 il mago del male Grindelwald, per avere scoperto i dodici modi per utilizzare sangue di drago e per i suoi esperimenti di alchimia, insieme al collega Nicolas Flamel. Il professor Silente ama la musica da camera e il bowling», Rowling, *Harry Potter e la Pietra filosofale*, p. 100.

<sup>33</sup> Pat Pinsent, *The Education of A Wizard. Harry Potter and His Predecessors*, in Lana A. Whited (Ed.), *The Ivory Tower and Harry Potter. Perspectives on a Literary Phenomenon*, University of Missouri Press, Columbia and London 2002, pp. 27-50.

saccheggiato a piene mani la cosiddetta “materia di Bretagna”<sup>34</sup>, ovvero quel vasto coacervo di materiali che derivano dalla estrema popolarità del ciclo medievale che racconta le storie di re Artù e dei cavalieri della tavola Rotonda, nello specifico la figura di Merlino<sup>35</sup>, le cui ascendenze narratologiche sono variamente attestate in opere quali la *Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Mounmouth<sup>36</sup> (circa 1136), a cui fanno seguito il poema *Merlin* del francese Robert de Boron<sup>37</sup> (XII-XIII secolo) e *Le Morte d'Arthur* di Thomas Malory<sup>38</sup>. Ritengo tuttavia che la relazione più pregnante sia da ricercare nella trilogia di T.H. White *The Once and Future King* pubblicata per la prima volta nel 1958<sup>39</sup> in cui viene efficacemente delineato un rapporto educativo Merlino-Artù assai simile a Albus-Harry.

Come si può arguire il personaggio è decisamente complesso e meriterebbe una lunga indagine e un'ampia trattazione: le tracce di genealogie letterarie<sup>40</sup> e archetipiche andrebbero ampiamente analizzate per ricostruire a tutto tondo un carattere che spazia dalla magia alla scienza, dall'ironia alla forza d'animo, dalla forte impronta etica all'amore per il suo lavoro. Una figura carismatica che ispira fiducia, devozione e spirito di sacrificio, come ben dimostra il finale della saga.

---

<sup>34</sup> Heather Arden, Kathryn Lorenz, *The Harry Potter Stories and French Arthurian Romance*, “Arthuriana”, 2003, 13, 2, pp. 54-68; Alessandra Petrina, *Forbidden Forest, Enchanted Castle: Arthurian Spaces in the Harry Potter Novels*, “Mythlore”, 24, 3-4, 2006, pp. 95-110; David Colbert, *The Magical Worlds of Harry Potter: A Treasury of Myths, Legends and Fascinating Facts*, Michael O'Mara Books, London 2007.

<sup>35</sup> Laura Chuhan Campbell, *The Medieval Merlin Tradition in France and Italy: Prophecy, Paradox, and Translation*, Boydell & Brewer, Woodbridge 2017.

<sup>36</sup> Geoffrey of Monmouth. *The History of the Kings of Britain: an edition and translation of De gestis Britonum* (*Historia regum Britanniae*), Boydell and Brewer, Woodbridge 2007.

<sup>37</sup> Robert de Boron, *Merlin and the Grail: Joseph of Arimathea, Merlin, Perceval: The Trilogy of Arthurian Prose*, Romances attributed to Robert de Boron, Boydell and Brewer, Woodbridge 2005.

<sup>38</sup> Scritta in *middle English* e pubblicata per la prima volta dallo stampatore londinese William Caxton nel 1485, è l'opera arturiana più famosa. Cfr. Thomas Malory, *Works*, Oxford University Press, London 1971.

<sup>39</sup> Dalla prima parte della saga *The Sword in the Stone* (1938), Walt Disney trasse ispirazione per l'omonimo film.

<sup>40</sup> Beatrice Groves, *Literary Allusion in Harry Potter*, Routledge, London and New York 2017.

COMUNITÀ IMMAGINARIE E INOPEROSE  
**Salvatore Colazzo\***

*Abstract:* The work intends to articulate the themes of imagination and imaginary, to found the theoretical assumptions of the methodologies adopted by the author and his research group in the intervention of community. The thought of twentieth-century authors is characterized by reaching the definition of the arguments put forward in the contribution.

*Keywords:* Fantasy, imagination, art, imaginary, community.

*Immaginazione e conoscenza accresciuta del mondo*

Il sogno umano di pervenire ad un pensiero oggettivo, capace cioè di duplicare esattamente la realtà e i suoi meccanismi di funzionamento, si è rivelato per quello che è: un sogno. Ci siamo congedati - come ci ha ricordato Richard Rorty ne *La filosofia e lo specchio della natura*<sup>1</sup> - dalla verità come rispecchiamento e abbiamo avuto accesso alla verità come costruzione sociale.

In quanto costruzione, il pensiero non è mai puro, disincarnato, astratto e desituato, è invece narrazione, è sempre intriso di emozione e commercia con il mondo. E la stessa filosofia è un genere narrativo, che concorre all'edificazione dell'io<sup>2</sup>. Da queste premesse Rorty esalta l'immaginazione, ritenendo che la capacità creativa sia nelle condizioni di modificare il nostro sguardo sul mondo e con ciò il mondo stesso.

In un articolo apparso anni fa su "La Repubblica", Rorty esaltava l'approccio del romanticismo al tema, assumendolo in buona sostanza<sup>3</sup>. Ripercorriamo velocemente le sue considerazioni.

---

\* Professore Ordinario di Pedagogia Sperimentale - Università del Salento.

<sup>1</sup> Cfr. Richard Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, trad. it. Bompiani, Milano, 1986.

<sup>2</sup> Cfr. Id., *La filosofia dopo la filosofia: contingenza, ironia e solidarietà*, tr. it. Laterza, Roma-Bari, 1989.

<sup>3</sup> Cfr. Id., *Pensieri romantici. Perché la ragione deve seguire i sentieri dell'immaginazione*, "La Repubblica", 4 settembre 2005, pp. 36-37.

Il romanticismo - dice Rorty - ha affermato la priorità dell'immaginazione sulle altre facoltà umane. Esso si è ribellato all'idea che l'esistenza abbia un qualche obbligo verso una realtà non umana. Il pragmatismo come il romanticismo è interessato - dice Rorty - a portare la poesia al centro della cultura, spodestando la metafisica dal trono su cui si era assisa. La carta istitutiva della metafisica è la distinzione di Platone tra Realtà ed Apparenza, realizzata portando a compimento un'intuizione di Parmenide.

"Parmenide dette avvio alla tradizione filosofica occidentale inventandosi il concetto di Realtà, con la R maiuscola. Prese gli alberi, le stelle e gli dei e li appallottolò in un puntolino indistinto che chiamò l'Uno (*tò eòn*: l'Ente). Poi si scostò dal puntolino e lo indicò come l'unica cosa che valga la pena conoscere, sebbene inaccessibile per i mortali. Platone restò affascinato da questa allusione a qualcosa di ancora più solenne e irraggiungibile di Zeus. Tuttavia, egli era più ottimista. Platone suggeriva che alcuni mortali dotati (superiori), modellando se stessi su Socrate, potrebbero riuscire ad accedere a ciò che lui chiamava il 'vero reale'. Da Platone in poi ci sono state persone che si sono preoccupate della possibilità da parte nostra di avere accesso alla realtà o dell'impossibilità di un tale accesso in seguito alla finitezza delle nostre facoltà cognitive"<sup>4</sup>.

I filosofi, da quel momento, hanno sviluppato l'idea che si possa avere "una sorta di accesso alla realtà non mediato e anteriore all'uso del linguaggio"<sup>5</sup>e su questo accesso hanno fondato l'ontologia.

Per poterci liberare dall'ontologia, è indispensabile "liberarci dalla speranza di un tale accesso non linguistico. Ciò implicherà l'eliminazione dell'idea della mente umana divisa in una parte buona, che ci mette in contatto con il realmente reale, e una parte cattiva, attratta dall'autolimitazione e dall'autosuggestione"<sup>6</sup>.

"Per sbarazzarci di questo insieme di idee negative dobbiamo accettare il punto di vista di Wittgenstein, per cui la ragione non è una facoltà innata che insegue la verità, quanto piuttosto una pratica sociale, la pratica di applicare norme sociali al nostro comportamento linguistico. Essere razionali significa semplicemente conformarsi a quelle norme"<sup>7</sup>.

I romantici pensavano che esistesse la possibilità di reinventare le pratiche sociali correnti. Confidavano perciò nell'immaginazione. "I

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 36.

<sup>5</sup> Ivi, p. 37.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

Romantici non consideravano l'immaginazione come la facoltà di produrre immagini visive o uditive, ma come l'abilità di cambiare le pratiche sociali proponendo nuovi e vantaggiosi usi di segni e suoni"<sup>8</sup>.

L'immaginazione, a differenza della fantasia, spera, dopo aver introdotto una qualsivoglia novità, che questa "venga adottata da altre persone, incorporata nel loro modo di fare le cose"<sup>9</sup>.

"Chiamiamo stolti o addirittura folli coloro le cui novità non riusciamo ad utilizzare. Acclamiamo geni quelli che ci hanno colpito per l'utilità delle loro idee"<sup>10</sup>.

Queste idee ci hanno consegnato una conoscenza accresciuta del mondo.

La locuzione "conoscenza accresciuta" non deve far pensare ad un accresciuto accesso al Reale, ma ad una "accresciuta abilità nel *fare cose* - partecipare a pratiche sociali che rendano possibili vite umane più ricche e più piene. Questa ricchezza accresciuta non è l'effetto di una attrazione magnetica esercitata sulla mente umana dal realmente reale, né dell'abilità della ragione di penetrare il velo dell'apparenza. È una relazione fra presente umano e passato umano, non una relazione fra l'umano e il non-umano"<sup>11</sup>. L'attività immaginativa dunque è capacità di rimettere in movimento i significati ereditati dalla tradizione, capacità di forzare i limiti del linguaggio, con l'uso della metafora che istituisce nuova realtà. La metafora nasce dal gesto dell'esplorazione, è gioco e avventura, mobilitazione dell'opinione sicura e familiare. Essa favorisce l'esercizio della congettura (che non sfugge all'onere della prova, nel senso che abbiamo detto sopra, di "figura che funziona"). Metafora e abduzione si richiamano a vicenda. La metafora ha un ruolo creativo in quanto ci consente di abordare il non-conosciuto con illuminanti riflessi di ritorno sul noto che usiamo per sondare l'ignoto: l'analogia che sottende alla metafora è bidirezionale e ha carattere processuale, nel senso che man mano che l'ignoto si svela a noi, anche il noto da cui siamo partiti, ci rivela, per virtù dell'analogia, aspetti che avevamo trascurato. In questo senso, la metafora ristrutturata il reale.

---

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

Rorty, per via di questa sua concezione dell'immaginazione, è stato accusato di irenismo. Riportiamo una pagina, a nostro giudizio illuminante, di un articolo apparso proprio su questa testata tempo addietro<sup>12</sup>.

"Abbandonata l'idea che l'essenza dell'io sia la conoscenza e «l'autoconsapevolezza della nostra essenza» possiamo compiere il passo ulteriore e abbracciare una teoria metaforica della verità, dove non c'è più bisogno di parlare di adeguazione o di rappresentazione, ma solo di interesse a distinguere fra metafore vive e metafore usurate"<sup>13</sup>. L'io finalmente può dedicarsi alla sua propria autocreazione. Ciò sta a dire che ognuno può creare il linguaggio con cui autodescriversi e descrivere il mondo, liberarsi delle narrazioni che altri si sono lasciati dietro. È chiaro che l'attività creativa che io esplico non crea il mondo dal nulla, essa "utilizza in maniera libera i materiali di cui dispone: la tradizione e il linguaggio"<sup>14</sup>. Ora, ciò che Rorty non ha in sufficiente considerazione è che "al passato della tradizione noi non abbiamo libero accesso nel senso in cui vorrebbe Rorty. Non possiamo frequentarlo per trarne ciò che più ci aggrada"<sup>15</sup>. Il fatto che noi siamo esseri storicamente determinati "rimanda a un'oggettività che non è in nostro potere, non almeno nel senso usuale in cui usiamo la parola «nostro», «mio», ecc"<sup>16</sup>. Noi stessi siamo l'effetto del linguaggio ereditato, che non possiamo rimettere in movimento utilizzando "la tradizione come meglio crediamo per costruirci l'io che più corrisponde alle nostre esigenze evolutive. Grazie a questo scarto assolutamente volontaristico"<sup>17</sup>. Con quest'idea di tradizione, Rorty elimina "di fatto ciò che comunemente si intende per «tradizione», che sarebbe non più storia di effetti, ma vicenda continua di manipolazioni pragmatiche. La conoscenza è disposizione alla manipolazione pragmatica di certi mezzi – il linguaggio, l'ontologia, l'ordine delle prescrizioni etico-morali, e così via"<sup>18</sup>.

Probabilmente dobbiamo ritenere che le cose siano un po' più complesse di come le descrive Rorty, sicché dobbiamo integrare il discorso di Rorty sull'immaginazione ricorrendo ad altri autori, che ci consentono di gettare luce su aspetti trascurati dalla sua proposta.

---

<sup>12</sup> Cfr. Pierpaolo Marrone, *Liberalismo, irenismo, volontarismo nella filosofia di Rorty*, "Segni e comprensione", n. 37, 1999, pp. 61-78.

<sup>13</sup> Ivi, p. 65.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

### *L'uomo delle ventiquattro ore*

Un primo autore a cui mi viene da fare riferimento è Gaston Bachelard. Egli il 25 marzo 1950 alla Conferenza Annuale della *Société Française de Philosophie*, parlò dell'esigenza, trattando di razionalità scientifica di guardare all'"uomo delle ventiquattro ore". Con ciò voleva significare la necessità di studiare l'intreccio stretto e difficile da districare che esiste tra astratta razionalità - presuntamente asettica e oggettiva della scienza - e immaginazione. La scienza, per poter essere veramente compresa, deve essere correlata con la dimensione poetico-immaginaria della vita. Non si tratta di un dualismo senza comunicazione, quello tra ragione scientifica e immaginazione, come fosse il confronto fra la luminosità del giorno e l'oscurità della notte: pur nella radicale differenza che vi è tra il sogno e la sistematicità dell'argomentazione scientifica, supportata dal calcolo matematico, tuttavia bisogna ritenere che tra i due mondi esistano vie segrete di comunicazione: non ci sono idee tanto chiare e distinte d'avere del tutto espunto la forza immaginativa, la quale anzi si rivela essere il carburante che muove la scienza verso altre realizzazioni, altri più articolati, più astratti, più razionali modi di spiegare (costruire) la realtà.

Con Claudia Stancati possiamo affermare che "immaginazione e ragione, benché opposti, generano "in interazione processi creativi da cui nascono tanto la scienza quanto l'arte, e la poesia in particolare"<sup>19</sup>. Il ponte è costituito dal linguaggio. "Nel linguaggio della scienza la creatività lavora rompendo i quadri consolidati del sapere scientifico e distruggendo gli ostacoli epistemologici annidati nel linguaggio ordinario e nel senso comune; nella poetica degli elementi la creatività linguistica mostra sensi multipli e imprevedibili. In entrambi i casi il linguaggio si trova in uno stato di '*revolution sémantique permanente*'"<sup>20</sup>. Il linguaggio artistico e il linguaggio scientifico (pur nella loro radicale differenza) sono per principio dei *neo-linguaggi*, nel senso che forzano i significati, riconfigurano le relazioni fra i termini, allargano lo spettro di significazione che diventa intellegibile all'interno di una comunità (linguistica) di riferimento, che è una comunità di ricerca, di insegnamento (cosa imprescindibile) e di divulgazione.

---

<sup>19</sup> Claudia Stancati, *Linguaggio, creatività e ontologia: Bachelard tra scienza e poesia*, "E/C", serie speciale, n. 17, 2013, pp. 192-198; p. 192.

<sup>20</sup> Ibidem.

L'elemento dinamizzante il linguaggio (sia esso scientifico, sia esso artistico) dunque è l'immaginazione. E l'immaginazione è legata a processi connotati emotivamente di carattere inconscio, che proiettano di continuo sulla percezione che sollecita da fuori i sensi, la forza attiva delle immagini che emergono da dentro.

Tuttavia, se il carattere della scienza è il suo venire dinamizzata dalla spinta creatrice (immaginativa) del soggetto, essa aspira a una sorta di ascesi al razionale, ossia a depurare le rappresentazioni della realtà dalle scorie di soggettività, dall'approssimazione della metafora per ritrovare la purezza della verità. Però la scienza è tormentata dal dubbio, poiché qualsiasi stasi non si presenta come definitiva, ma sempre come un'approssimazione meritevole di revisione. Ciò che oggi appare come una verità, domani potrebbe essere l'ostacolo epistemologico da superare con uno sforzo della volontà e dell'intelletto. La scienza è presa da una sorta di pulsione a non voler riconoscere altro limite che il libero esercizio del gioco che essa è. In questo la radice fondamentale irrazionale della scienza, il presupposto indiscusso e non pensato (come ben aveva intravisto Heidegger), pur nella sua propensione alla razionalità dispiegata. Il fondamento oscuro della scienza verrebbe da pensare è ciò che ci verrebbe da chiamare *volontà di sapere*.

La natura intrinsecamente mobile della ragione non è senza conseguenze per il soggetto. Infatti, nel mentre il movimento che la scienza è, costituisce l'oggetto, mobile poiché in costante definizione, costituisce pure il soggetto. Il che significa che da un'iniziale fusionalità (indistinguibilità) tra soggetto e oggetto progressivamente si perviene alla distinzione /contrapposizione tra le due polarità dell'essere.

La scienza è una pratica dello spirito che insegna a considerare da una prospettiva euristica le proprie spinte inconscie come un possibile ostacolo alla conquista della verità, quindi sollecita a conoscersi profondamente per diventare altro dal sé attuale e conquistare un sé più all'altezza della pratica a cui si tende, quindi è anche un lavoro di ristrutturazione di sé per rompere con l'abitudine dei propri pensieri, la coazione a ripetere delle proprie emozioni, le routine dei propri comportamenti.

La capacità di analizzare la realtà passa perciò dalla capacità di guardare con distacco a se stessi; la possibilità di tendere all'*irrealtà* (cioè la realtà potenziale) comporta inevitabilmente che si prenda congedo dal proprio sé e si diventi altro da sé. Se non si tollera l'alterità, se si è troppo affezionati all'identità non si può fare scienza. Emerge chiaramente il messaggio etico di

simili considerazioni e il corollario pedagogico. Per formare lo spirito scientifico è indispensabile formare i soggetti ad apprezzare la libertà, a non accontentarsi dell'acquisito e avere vivo il senso dell'alterità<sup>21</sup>.

Solo così sarà possibile fare della conoscenza un processo costante di decostruzione e ricostruzione del sapere, psicanalizzando la ragione con l'individuazione di quegli elementi inconsci che zavorrano la creatività e la costringono a stagnare nella reiterazione dell'identico.

Per l'allievo, il docente, la sua autorità, l'asimmetria dei ruoli che caratterizza la relazione educativa, sono altrettanti ostacoli alla conquista del pensiero libero e creativo, perciò è indispensabile che il rapporto insegnante/allievo produca progressiva autonomizzazione attraverso il dialogo emancipante (il conflitto, al limite), che apre le porte della "cittadella della scienza", dove si instaura una comunità di soggetti autenticamente interessati ad allargare i confini del sapere attraverso un onesto lavoro di confutazione reciproca e costruzione intersoggettiva della verità, che non sarà mai monolitica, ma ammetterà il pluralismo delle soluzioni, poiché ad una medesima domanda non vi è mai un unico modo di rispondervi.

D'altro canto, il maestro dovrebbe non solo avere a cuore l'autonomia dell'allievo, liberandosi dalla tentazione di trasformare la relazione educativa in relazione di dominio, ma continuare a pensare se stesso come soggetto in apprendimento (dalla situazione, dall'allievo, da sé)<sup>22</sup>.

Nella relazione educativa al docente è chiesto lo sforzo non tanto di spiegare chiaramente le cose che egli sa, ma piuttosto di lavorare sull'errore dei propri allievi, per comprenderne, assieme a loro, la genetica, smontare le credenze ingenuie che li ingenerano al fine di pervenire ad un altro modo di guardare il problema e provare a risolverlo.

Poiché la scuola è una comunità che dovrebbe aspirare a rappresentare un modello ideale della vita sociale, essa tenta di sottrarsi al pericolo di proporre un pensiero totalitario, il sapere è sempre provvisorio e attende d'essere investito dalla creatività del soggetto per rimettersi in movimento e porre, così, in movimento la realtà, ivi compresi i soggetti che di essa sono parte integrante. Insegna a gestire le proprie pulsioni inconscie che solo se sublimare nell'arte o fatte propulsore di creatività scientifica non oltrepassano la soglia della dissoluzione della coscienza. Ci vuole disciplina tanto per il *savant* quanto per il *rêveur*. Le immagini immaginate che derivano dall'inconscio culturale dell'umanità, costituitosi nel corso dei millenni in cui

<sup>21</sup> Cfr. Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Paris, 1971.

<sup>22</sup> Cfr. Id., *Le rationalisme appliqué*, PUF, Paris, 1949.

l'uomo ha tentato di assumere una qualche forma di controllo sull'imprevedibilità della vita attraverso la religione, i rituali magici e i sacrifici, come repertorio culturale, valorialmente ed emotivamente caratterizzato, nel momento in cui si fanno linguaggio consentono al soggetto di oggettivare i propri demoni e non esserne totalmente preda: lo connettono al suo passato ancestrale, ma non lo rendono delirante.

Le immagini depositate nell'inconscio possono definirsi degli *archetipi* (e in effetti Bachelard guarda con grande interesse a Jung), nel senso che sono modi di leggere e sentire la realtà che si attivano in forma spontanea e irriflessa, innescati da una qualche esperienza interveniente. Sono forme, direbbero gli psicologi oggi, elementari di categorizzazione della realtà, inidonee ad affrontare la complessità odierna del reale, che necessita di schemi (che sono quelli messi a disposizione dalla scienza) di lettura ben più differenziati, articolati e complessi.

Chiaramente, però, non si può fare finta che gli archetipi non esistano, che non esista l'attività proiettiva umana, che le emozioni possano essere facilmente silenziate. Bisogna sempre trovare il punto di equilibrio tra spinte inconscie e forze razionalizzatrici. Così ad esempio, è abbastanza inevitabile che lo spazio della casa sia emozionalmente avvertito come lo spazio del nostro essere intimo rispetto ad un fuori potenzialmente ostile e pericoloso<sup>23</sup>, quindi l'architetto che oggi si trova a dover interpretare (e produrre) un radicale mutamento dei modi tradizionali di articolazione dello spazio e delle forme dell'abitare (sotto la spinte delle esigenze storico-sociali odierne e delle esigenze interne alla disciplina), deve riuscire ad integrare nell'astrazione dei suoi progetti l'immagine inconscia della casetta onirica, del nido, pena la repulsione di chi quegli spazi deve fruirli, con l'introduzione di pratiche d'uso che in breve tempo snaturano la intenzionalità originaria del progetto.

Proprio l'indagine che Bachelard compie sullo spazio ci dà il senso - a mio giudizio - di come egli cerchi modalità inedite di indagine filosofica per riconnettere la scienza alle più profonde istanze umane, che sono di natura emotiva (per non dire spirituale). Ridare un'anima alla scienza vedendo operare in essa la forza dell'immaginario. C'è un aneddoto che racconta lo stesso Bachelard che ci illumina a riguardo: quando egli era all'Università di Digione gli capitò di ascoltare un allievo che riferiva d'una sua sensazione, che la visione della scienza del professor Bachelard disegnasse un universo pastorizzato. Fu allora - dice Bachelard - che capii l'insoddisfazione che

---

<sup>23</sup> Cfr. Id., *La poetica dello spazio*, trad. it. Dedalo, Bari, 1975.

provavo in quel periodo: avevo bisogno di far proliferare i microbi nel mio mondo e contaminarlo con altro. Fu per questo che cercai una risposta nei poeti e nella forza produttrice dell'immaginazione.

Quando parliamo della casa, parliamo dell'abitare, cioè di un modo di relazionarci a noi stessi. Riparandoci nella casa, impariamo a dimorare in noi stessi. La casa è *dentro* a cui si oppone un *fuori*, rinvia quindi all'interiorità. Ma nella casa il gioco *dentro/fuori* si riverbera, ci sarà sempre un cassetto più intimo, un angolo più nascosto della casa in cui ci sentiamo ancor più riparati.

Ciò che noi chiediamo all'architettura è di metterci nelle condizioni di vivere l'esperienza di un auto-riconoscimento nello spazio. E ciò è possibile, ci avverte il grande architetto finlandese Pallasmaa, che esplicitamente si rifà a Bachelard, se recuperiamo la corporeità. "L'architettura delle culture tradizionali è legata essenzialmente alla tacita saggezza del corpo, invece di essere dominata visivamente e concettualmente. Come un uccello dà forma al nido coi movimenti del suo corpo, così anche nelle culture primitive è il corpo che guida il costruire. Le architetture indigene realizzate con fango e argilla in varie parti del mondo sembrano nate più dai sensi muscolari e tattili che dall'occhio"<sup>24</sup>. La poeticità delle forme dell'abitare vien meno quando ci si allontana dalla realtà della materia e si perde contatto con la natura profonda del processo creativo, in questo modo "l'architettura diventa vieppiù un apparato scenico per l'occhio, una scenografia priva di autenticità materiale e costruttiva"<sup>25</sup>.

Anche lo stesso Le Corbusier sosteneva che nella generalità dei casi l'idea della casa coincide con l'idea (onirica) del nido. I progettisti odierni - egli diceva - non tengono conto di questa casa onirica installata nell'immaginario collettivo e offrono alle masse, invece, scatole senza possibilità di un'emozione, di un rispecchiamento. Sono case per soggetti alienati, che ribadiscono nella loro alienazione<sup>26</sup>.

La domanda di Le Corbusier risuona come una critica ad un razionalismo astratto, che considera le emozioni un orpello. "Come evitare - si chiede - che le nostre città si dilatino e si diluiscano perdendo la propria forma e la propria anima?"<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Cfr. Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*, trad. it. Jaca Book, Milano, 2007.

<sup>25</sup> Ivi, p. 41.

<sup>26</sup> Cfr. Le Corbusier, *Maniera di pensare l'urbanistica*, trad. it. Laterza, Roma-Bari., 1977.

<sup>27</sup> Ivi, p. 8.

Preservando la casa come spazio intimo, risponderebbe Bachelard, consentendo cioè la possibilità che la casa si configuri non solo come la soluzione a un problema abitativo, ma anche come la risposta a un bisogno profondo dell'animo umano, quello di raccogliersi su di sé, in uno spazio che sente come in grado di funzionare da grembo in cui rifugiarsi lasciando all'esterno il clangore della vita. Sogno di recuperare il rapporto ancestrale con il ventre materno, con il calore protettivo dello spazio accogliente della madre. Non è un caso che le dimore umane più antiche siano tonde, ciò perché - dice Bachelard - la rotondità aiuta a raccoglierci su noi stessi, ad affermare il nostro avere un "dentro". La casa rispecchia, nella sua struttura, l'architettura della nostra anima, o come dice lui, "la topografia del nostro essere intimo".

Attraverso la poesia, lo spazio intimo scopre la possibilità di uno slargamento dell'essere che incontra l'universalità, ossia - per dirla spazialmente - una vastità. Lo spazio poetico disegna un'immensità intima, tiene assieme gli opposti, interno ed esterno non sono incompatibili, ma sono contestualmente immaginabili, il cosmo è il mio grembo. "Ogni oggetto investito di spazio intimo diventa, in tale coesistenzialismo, centro di tutto lo spazio. Per ogni oggetto, il lontano è il presente, l'orizzonte esiste quanto il centro"<sup>28</sup>. Sembra stia commentando l'*Infinito* di Leopardi.

Questo pone l'uomo di fronte ad una verità, che non esiste un fuori che non sia il fuori di un dentro. E rinvia ad una doppia istanza, che solo la poesia può conciliare, quella del rinchiudersi in sé, cercando nel nascondersi una protezione, e quella, opposta, di aprirsi al fuori, dissolvendosi in esso. L'esperienza forse a cui l'uomo realmente tende è per Bachelard, ci suggerisce Aurora Alison, quella del "socchiuso"<sup>29</sup>. Si è in un interno, ma si intravede l'esterno e quando si è fuori e ci si confronta con l'alterità, è confortante pensare che vi è sempre la possibilità di rientrare nella propria dimora e raccogliersi su di sé.

### *L'immaginazione come atto*

---

<sup>28</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. Dedalo, Bari, 1975; p. 238.

<sup>29</sup> Aurora Alison, *Abitare lo spazio felice: la poetica dello spazio di Gaston Bachelard*, in "Scenari", 18 giugno, all'indirizzo internet: <http://mimesis-scenari.it/2019/06/18/abitare-lo-spazio-felice-la-poetica-dello-spazio-di-gaston-bachelard/>

Bachelard - lo abbiamo detto incidentalmente - ha come riferimento la teoria degli archetipi di stampo junghiano, ciò lo induce a considerare l'immagine in senso *cosista* e l'immaginazione come un'attività proiettiva. La riflessione di Jean Paul Sartre, condotta fra il 1936 e il 1949, a confronto con quella di Bachelard, risulta introdurre alcuni elementi di riflessione utili a una più articolata definizione di immaginazione<sup>30</sup>, pervenendo propriamente alla individuazione di ciò che possa significare immaginario<sup>31</sup>. Per Sartre immaginare è uno specifico funzionamento della coscienza che non va confuso con la percezione: "l'immagine è un *certo tipo di coscienza*"<sup>32</sup>. Pertanto, non ha senso cercare le immagini *nella* coscienza: "l'immagine è un atto e non una cosa. L'immagine è coscienza di qualche cosa" (Sartre 2005, p. 140); è un atto di coscienza che intenziona in un certo modo gli oggetti siano essi reali o immaginari. L'immaginazione non è - alla maniera dei romantici - la facoltà di creare immagini (funzione mitopoietica dell'immaginazione) - o nella torsione pragmatista di Rorty di generare nuova realtà attraverso la metaforizzazione dell'esistente -, ma il detrarre realtà all'oggetto, nell'atto stesso del percepirlo, non potendocisi rassegnare alla cogenza dell'esistente e avendo l'insopprimibile istanza di autopersarci come esseri liberi. Fa questo proponendosi di esistere come *coscienza d'altro*. Da ciò deriva che non c'è un prima dell'oggetto e un dopo che lo investe della propria energia immaginativa; la realtà quando si dà a noi in forma di immagine, questa si presenta come contemporanea alla coscienza che io mi formo dell'oggetto. La mia coscienza è una tensione a uscire fuori di me verso l'oggetto che però, nella sua absolutezza, è sempre mancato poiché inevitabilmente intenzionato da me. Da qui la *nausea*, che è la condizione di repulsione che le cose mi causano in ragione del fatto che io, che ho un'ontologica propensione a depotenziare la realtà, per un innato appetito di altro, non posso fare a meno di considerare la *fatticità* delle cose, cioè il loro esser lì senza poter essere veramente riscattate da alcun tentativo di offrir loro un qualche senso. La nausea sono io, cioè mi costituisce<sup>33</sup>. Sono sempre fuori di me ma anche fuori dal mondo qual è, del quale avverto tutto il peso. L'intenzionalità mi costringe ad andare tra le cose senza che io possa riposare nelle cose, anzi le cose mi opprimono, con la loro invadente (e insensata) presenza. Questo è il segno più evidente di ciò che per me - dirà

<sup>30</sup> Cfr. Jean Paul Sartre, *L'immaginazione*, trad. it. Bompiani, Milano, 2005.

<sup>31</sup> Cfr. Id., *L'immaginario*, trad. it. Einaudi, Torino, 2007.

<sup>32</sup> Sartre, *L'immaginazione*, p. 140.

<sup>33</sup> Cfr. Id. *La nausea*, trad. it. Einaudi, Torino 1974.

successivamente Sartre - è libertà, che è l'essere (scomodamente) nella situazione umana, in quella che noi chiamiamo realtà, che ci sprona a un atto di investimento immaginario, che è in essenza depotenziamento della realtà. Non abbiamo bisogno - sembra segnalare Sartre a Bachelard - di *sur-realtà*: siamo già da sempre nella *sur-realtà*: non c'è da affrancarsi dal dato percepito, da trasfigurarlo con l'ausilio della *rêverie* poiché per sua natura il dato percepito è e *non é* (in forza dell'immaginario). L'immaginario è eludere il carattere di presenza, l'eccesso di realtà che è la cosa. Realizzandosi nella mancanza, desidera qualcosa (poiché non si può vuotamente desiderare; il desiderare ha bisogno di un qualcosa da intenzionare), ma per il gusto del desiderare, non del possesso, poiché quando l'oggetto del desiderio sia stato raggiunto, ne segue puntualmente l'insoddisfazione, la percezione dell'eccesso di realtà che è la cosa.

Parlando dell'immaginario, Sartre sottolinea come esso riguarda *le coscienze* e non meramente *la coscienza*, cioè ha natura intersoggettiva e non esclusivamente soggettiva, perciò la strategia per eludere la presa soffocante della *fatticità* non è meramente un qualcosa di privato, riguarda me che sono assieme agli altri in società, diventa una strategia comune, condivisa tra me e gli altri, diventa impegno collettivo. Così inteso, l'immaginario esprime, pur essendo un'operazione di annullamento della realtà, una straordinaria capacità performativa, è in grado di produrre effetti reali, trasforma la realtà e il soggetto che la anima, è in qualche modo forza istituyente, che crea un istituito il quale non potrà evidentemente mai considerarsi come il compimento definitivo dei desideri umani, ma semplicemente come una provvisoria oggettivazione di essi.

L'immaginario, per come è formulato da Sartre, è concepito in termini energia, disponibilità a trascendere il reale, in questo è differente dall'immaginario consegnatoci da Freud, per il quale nell'uomo agiscono delle *fantasie primarie* (che quindi hanno contenuti definiti) che realizzano in forma trasfigurata, allucinatoria un desiderio inconscio irrealizzabile. L'immaginario per Freud è abitato, saturato verrebbe da dire da queste fantasie primarie, le quali *mutatis mutandis* si presentano, sempre quelle, nella vita dell'individuo. Alcune immagini fondamentali condizionano l'attività immaginaria e quindi complessivamente il soggetto nel suo agire la realtà. Ciò comporta qualche problema, ad esempio nel tentativo di spiegare le diversificate forme dell'immaginare nella vita del soggetto siamo tentati di compiere una riduzione a pochi, individuati fantasmi. Ancor di più se accogliamo l'ipotesi junghiana, i fantasmi sono condivisi dal genere umano,

gli archetipi sempre quelli dalla notte dei tempi: sotto l'immaginario, l'*immaginale*.

### *La radicale ambiguità dell'immaginario*

A questo punto facciamo intervenire in questo nostro tentativo di approssimare l'immaginario una domanda: se l'eccesso di realtà causa la repulsione del soggetto, come mai una società si configura come un solido oggetto che è tenuto in piedi dal concorso delle azioni dei suoi membri, che esprimono in tal modo una smisurata fiducia nel senso dell'oggetto società? Il soggetto si mostra estremamente disponibile a condividere norme, comportamenti, valori, consentendo, con questo suo atteggiamento implicitamente collaborativo, il crearsi di un senso comune, che costituisce tutto ciò che in una data cultura può essere dato per presupposto. Sartre ha colto la spinta volta a trascendere l'oggetto (e con questo anche la società), qui si sta dicendo dell'atteggiamento adattivo degli individui verso l'oggetto (la società), che fa sì che la società sia un ordine (simbolico) e che in quest'ordine i soggetti rinverano il senso. Stiamo insomma individuando accanto al connaturato bisogno che è nell'uomo di detrarre forza alla realtà, un altrettanto connaturato bisogno di assoggettarsi alla realtà.

Ora la domanda non è più quella sartriana del perché proviamo orrore di fronte ad un eccesso di realtà, ma una opposta: qual è il senso più complessivo della società? Perché abbiamo bisogno di un ordine simbolico? In altri termini: perché abbiamo tante forme sociali, tante articolazioni del senso, ma poi alla fine ci organizziamo sempre sottoponendoci a delle istituzioni (troviamo cioè il senso in generale solo nel vivere sociale)?

Non c'è altra risposta possibile che questa: l'uomo ha "un fondamentale bisogno di simbolicità (e, in questo senso, bisogno di ragione, bisogno di darsi delle ragioni)"<sup>34</sup>. E questo bisogno di simbolicità, di ragione, è inspiegabile, è connaturato all'uomo: "non c'è niente di più 'irrazionale' (nel senso di senza ragione) della ragione stessa"<sup>35</sup>.

L'essere umano, forse, può essere descritto nel pendolarismo tra ordine e disordine: l'ordine deve essere in qualche misura scompaginato per poter essere ricomposto. Cosa che sa bene anche la società più tetragona e meno interessata al cambiamento. Anche lì, come ci ha dimostrato Victor

<sup>34</sup> Cfr. Jocelyn Benoist, *Una epistemologia del senso sociale fra fenomenologia e strutturalismo*, "Fenomenologia e società", n 3, al link: <http://www.filosofia.it>; p. 15.

<sup>35</sup> Ibidem.

Turner<sup>36</sup> funziona un dispositivo, il liminale, che consente al senso di slittare, di modificarsi, di evolvere. Turner sostiene che ponendosi in una zona liminale, una comunità accede alla possibilità di una "scomposizione della cultura nei suoi fattori costitutivi e nella ricomposizione libera o 'ludica' dei medesimi"<sup>37</sup>.

L'ordine sociale parla di un mondo e di una vita che funzionano e possono far tranquillamente a meno di noi. Esso allude alla morte del soggetto. In qualche modo noi accettiamo di buon grado questa ingiunzione che è la società, con tutti i suoi costumi e le sue regole. Che si debba esistere iscritti in un ordine dato di senso, lo diamo assolutamente per scontato, non sapremmo immaginarci diversamente. Abbiamo bisogno della società "come di qualcosa che noi individualmente non abbiamo scelto, ma che si impone a noi dall'esterno come una trascendenza"<sup>38</sup>. Eppure tuttavia rechiamo un'istanza che ci induce a trascendere ciò che ci trascende. Per questo, incontrando la trascendenza, l'attività umana si volge verso l'immaginario, che altro non è che un movimento di compensazione/fuga da un simbolico che si propone di saturare il senso, senza riuscirci. Oltre il senso vi è un residuo non dicibile e questo residuo è la vera molla dell'immaginario.

Per l'uomo non è tanto importante il contenuto dell'ordine, ma "il fatto di entrare in un ordine"<sup>39</sup> Questa scoperta la dobbiamo a Claude Lévy Strauss. Dietro l'ordine non c'è altro significato che quello della "fondamentale inclinazione per l'ordine (e per il gioco con l'ordine) di ogni società"<sup>40</sup>.

La scoperta di questo limite del senso mette in moto la forza immaginativa, che può darsi come spreco o come agire creativo: non si può permanere senza residui nel simbolico. La soggettività irrompe e il desiderio scompagina il senso costituito, scardina l'assoggettamento all'ordine.

Si può dire anche in altri termini: stando nell'ordine si scopre che qualcosa non funziona, come se quel cercare l'ordine fosse la conseguenza di un trauma, una forzatura derivata dal voler per forza incanalare le proprie energie in un'univoca direzione, peraltro non scelta ma imposta *ab aeterno*. Qual è dunque la fantasia fondamentale che non potendo essere realizzata è stata repressa e ricondotta all'ordine? Non c'è, non c'è alcuna fantasia fondamentale di contenuto determinato che è stata gettata nell'inconscio

---

<sup>36</sup> Cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1986.

<sup>37</sup> Ivi, p. 28.

<sup>38</sup> Benoist, *Una epistemologia del senso sociale fra fenomenologia e strutturalismo*, p. 16.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Ivi, p. 17.

profondo, è semplicemente la verità del desiderio, che deve essere immaginata come un "mistero" affinché possa alimentare la sua fiamma. La verità fondamentale è dunque - ci avverte Slavoj Žižek<sup>41</sup> - la menzogna fondamentale: facciamo finta che sia lontano dal nostro sguardo ciò che invece ci è ben evidente.

Come può conciliarsi l'ordine della società e il disordine del desiderio? Col ricorso a procedure e fatti paradossali, che tengono faticosamente assieme l'uno e l'altro: consentono al desiderio di darsi riconfermando l'istituzione. Succede nell'arte, dove spinta emozionale e ordine estetico si pongono in un qualche equilibrio; in forma perversa nella Chiesa cattolica<sup>42</sup>, dove il desiderio sessuale si realizza (generalmente come pedofilia) come pratica iniziatico-liberatoria dal peccato della masturbazione. Non c'è una fantasia fondamentale inconscia che, agendo alle spalle del soggetto, lo ha indotto alla sua realizzazione (perversa); è invece un modo di funzionare dell'istituzione, che è poi un modo di funzionare del soggetto, che stabilizza l'ordine traendo energia dal disordine, ovvero (da un punto di vista soggettivo) la possibilità di accedere al disordine senza dover rinunciare al senso di sicurezza che l'appartenere a un'istituzione offre.

Questo ci induce a dire che ordine e disordine convivono, sono un impasto indistricabile. Noi non subiamo semplicemente l'ordine, ma anche lo desideriamo e così proprio il desiderio diventa il sostegno ontologico della realtà. Se non investissimo la realtà delle nostre emozioni, se non interiorizzassimo l'ordine, facendolo diventare l'oggetto della nostra attività di intenzionamento, saremmo di fronte ad una realtà tanto soffocante da apparirci profondamente insensata, irrazionale, e invece ci lasciamo soddisfare dalla razionalità organizzatrice della realtà e sentiamo di consistere aderendovi. Deprivata dal fantasma, la realtà sarebbe un universo da incubo. Ma anche così travestita, non placa appieno il desiderio, questo lavora a esprimersi senza uscir fuori dall'ordine, che risulta più forte poiché tutto si dà nell'istituzione, non c'è forza distruttiva che possa sovvertirla, è resa coesa da un gioco complesso di *doppi legami*.

#### *La comunità immaginaria*

Siamo arrivati ad un punto di snodo. L'immaginario, abbiam detto, appartiene all'intersoggettività, ha a che fare in altri termini con i meccanismi attraverso cui si dà un ordine simbolico. La fantasia, l'immaginazione hanno carattere

<sup>41</sup> Cfr. Slavoj Žižek, *Che cos'è l'immaginario*, trad. it. Il Saggiatore, Milano, 2016.

<sup>42</sup> Cfr. Ivi, *L'eccezione e la regola*, "Lettera internazionale", n. 117, n. 3. Codice DOI: 10.1400/211442

privato, queste producono effetti reali, nella misura in cui cercano degli appigli in oggetti concreti della realtà, elevati ad oggetti del desiderio, i quali procurano soddisfazione allucinatoria. Ognuno di noi ha i propri oggetti del desiderio, certamente questi devono avere nella loro concreta caratterizzazione degli appigli che li rendono più o meno idonei a fungere da catalizzatori del desiderio. Ognuno di noi assegna a delle cose particolare valore, sicché il desiderio è fatto sempre di carne e cose. Ognuno di noi si riferisce a cose differenti, ma è operazione che ognuno di noi fa: nessuno può sottrarsi dall'aver almeno un oggetto del suo desiderio. Universale è che ognuno possieda fantasie specifiche. Se ciò è vero, è sempre possibile che l'immaginario e l'immaginazione confliggano. Com'è possibile che si procuri una riduzione della divaricazione, com'è possibile che entrino in relazione? Esiste, ci ha spiegato René Girard<sup>43</sup>, una invariante culturale che è il desiderio mimetico, che fa sì che ciascuno di noi desideri ciò che l'altro possiede e desidera. La geometria del desiderio è triangolare, il desiderio transita dall'oggetto in quanto desiderato o posseduto da un altro: non si desidera quindi tanto l'oggetto quanto il modello che l'altro rappresenta. Ciò porta a forme di omologazione e spiega l'imitazione degli stili di vita, dei consumi, dei comportamenti sociali. Anche se il risultato è una tendenziale omologazione, il meccanismo è alla radice conflittuale. Per evitare che la propagazione mimetica giunga alla propagazione della violenza, la società trova diversi espedienti per limitare i danni del mimetismo, come divieti di vario tipo e natura che limitano l'espressione del desiderio. Un modulatore del mimetismo può essere il desiderio di ordine che abbiamo esaminato precedentemente. Il desiderio d'ordine è ciò che fa avvertire la comunità solidale, organica come luogo di appagamento. La natura allucinatoria della comunità organica è evidente se si consideri il pullulare delle individuali fantasie; pertiene all'immaginario. In quanto membri della comunità organica ci raccontiamo la "menzogna" di essere organici alla comunità, perfettamente congruenti alle sue esigenze. Ecco dunque scattare il meccanismo per il quale il diverso (che incosciamente so di essere), che non sono io, è ciò che mina la coesione della comunità, espungendolo esorcizzo il diverso che è in me e che realizzerò nel paradosso della perversione, che soddisfa assieme le mie fantasie e celebra l'ordine. Abbiamo descritto la fabbrica del "capro espiatorio", che serve a canalizzare la violenza che potenzialmente sarebbe di tutti contro tutti, individuando un obiettivo che diventa la causa fantasmatica del pericolo di dissoluzione che corre la comunità. La pace e la concordia

---

<sup>43</sup> René Girard, *Geometrie del desiderio*, trad. it. Raffello Cortina, Milano 2012.

sociale sono il risultato del lavoro dell'immaginario e dell'immaginazione, che trovano così la via della loro conciliazione.

Si può creare un dispositivo differente? Si può cioè perseguire la comunità senza dover cadere nel meccanismo vittimario?

Queste sono due domande chiave che Ada Manfreda ed io ci siamo posti in un testo recente<sup>44</sup>, cercando di rinvenire qualche credibile risposta, appellandoci ad autori come Bataille, Blanchot, Nancy.

Bataille, dopo aver sottolineato come gli esseri umani perseguano la molteplicità, ossia l'individuazione, che li fa l'uno dall'altro differenti, osserva come esista in loro un'altra istanza, insopprimibile, quella che li spinge a pensare la totalità, in questo modo la disponibilità umana a fare comunità si salda con la dimensione del sacro. Solo che questa comunità è totalità cercata ma non trovata, realizzata sempre in maniera necessariamente parziale, è più esperienza di lacerazione che di riposo nell'identità collettiva. La comunità intesa come totalità in cui l'individuo si risolve totalmente risponde ad un bisogno fusionale che è legato alle primissime fasi di vita del soggetto, quando non vi è distinzione fra sé e la madre, ma esso contrasta con il processo di individuazione e, ogni volta che si riaffaccia e pretende di realizzarsi senza mediazione alcuna, risponde ad una vera e propria pulsione di morte. In una primissima fase, Bataille si era illuso che la comunità potesse rappresentare un luogo di risoluzione delle tensioni dell'individuo, ma poi l'incontro con Blanchot, unito alle molte delusioni subite nei suoi concreti tentativi di fare comunità, gli fa comprendere che deve partire proprio dall'elaborare i suoi fallimenti. Bataille offre, in questo momento dell'evoluzione del suo pensiero, la prospettiva di una comunità necessaria, ma impossibile. Impossibile nel senso che la comunità è sempre esistente, "nel desiderio e nel godimento, nell'amore e nella morte, nell'incontro con l'alterità e nel suo sottrarsi"<sup>45</sup>, nella ricerca di una qualche forma di "organizzazione sociale emancipata dalla tirannia del capitale"<sup>46</sup>, aderendo al principio sacrale della prodigalità divina, amore che è alito di vita creaturale, rimosso tanto dal pensiero liberale, che ha sposato il principio della crescita illimitata delle forze produttive, quanto dal pensiero comunista, che non sa che farsene dell'eccedenza dell'arte, della prolificità dell'immaginario. Proprio riattivando le energie vitali dell'arte, la tensione all'impossibile, si

<sup>44</sup> Cfr. Salvatore Colazzo, Ada Manfreda, *La comunità come risorsa*, Armando, Roma, 2019.

<sup>45</sup> Bruno Moroncini, *La comunità e l'invenzione*, Cronopio, Napoli 2001, p. 80.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

accede, secondo Bataille, a decifrare il mondo e a trovare le chiavi per renderlo un po' più umanamente abitabile<sup>47</sup>.

Bataille diventa il necessario confronto anche per Nancy, il quale farà della riflessione sulla comunità il perno della sua filosofia, in una interlocuzione feconda oltre che con Bataille anche con Blanchot<sup>48</sup>.

Nel 1983 Jean-Christophe Bailly aveva proposto a Nancy di scrivere una sua riflessione sul tema "La comunità, il numero" che egli aveva lanciato per la rivista "Aléa". Da quello stimolo, nacque *La comunità inoperosa*, un articolo che, ampliato nel 1986, diventerà un libro<sup>49</sup>. In risposta all'articolo, Blanchot scrisse *La comunità inconfessabile*<sup>50</sup>. Successivamente Nancy<sup>51</sup> tornerà a dibattere con le tesi di Blanchot, sia nella presentazione all'edizione italiana (*La comunità affrontata*) de *La comunità inconfessabile*, sia in un ulteriore più recente testo<sup>52</sup>.

La provocazione di Bailly era particolarmente stimolante. Egli partiva da una domanda: che fine fa la comunità nel comunismo? Il comunismo è la realizzazione della comunità? Questa domanda ne nascondeva un'altra: nel nostro secolo ha un qualche senso parlare di comunità? Le ideologie totalitarie (nazismo, fascismo e comunismo) e le loro realizzazioni concrete hanno dimostrato l'estrema debolezza della comunità, che, strumentalizzata, in realtà ha ceduto il posto alla massa, somma di individui disponibili all'azione di conformazione del leader o del partito. Della comunità può solo dirsi che sia rimasto il numero, non la dimensione qualitativa, che, ove esistente, avrebbe dovuto saper dimostrare la sua capacità di resistere alla forza omologante del potere.

Nancy elabora il suo concetto di "comunità inoperosa", per dire come essa sia caratterizzata da un sistema di relazioni, che trovano giustificazione non già in un progetto, ma nel relazionarsi stesso, che non significa sussunzione delle singolarità individuali in un unico orizzonte di significato, ma desiderio, continuamente rinnovato nell'agire, di tenere viva una comunicazione, che non supera le differenze, ma piuttosto le rende possibili

---

<sup>47</sup> Cfr. Marina Galletti, *La comunità "impossibile" di Georges Bataille. Da "Masses" ai "Difensori del male"*, Koplán, Torino, 2008.

<sup>48</sup> Cfr. Fausto De Petra, *Comunità, comunicazione, comune. Da Georges Bataille a Jean Luc Nancy*, Derive-Approdi, Roma, 2010.

<sup>49</sup> Jean Luc Nancy, *La comunità inoperosa*, trad. it. Cronopio, Napoli, 2003.

<sup>50</sup> Maurice Blanchot, *La comunità inconfessabile*, trad. it. SE, Milano, 2003.

<sup>51</sup> Jean Luc Nancy, *La comunità affrontata*, presentazione all'edizione italiana di Maurice Blanchot, *La comunità inconfessabile*, trad. it. SE, Milano, 2003.

<sup>52</sup> Id., *La comunità sconfessata*, trad. it. Mimesis, Milano, 2016.

e praticabili. Blanchot, rispondendo a Nancy, dice che non è sufficiente la nozione di inoperosità per definire la comunità, ci vuole qualcos'altro che spieghi il collante che tiene assieme gli individui di una comunità. Questo collante - dice Blanchot - è un segreto inconfessabile, ossia un segreto che non può essere svelato e che fa di ogni comunità una comunità speciale, differente da tutte le altre. C'è sempre una sorta di essenza della comunità da riscoprire: al di là delle differenze, delle divisioni e dei conflitti, si può immaginare un'energia coesiva profonda che fa di questa comunità la comunità che è. Ciò fa esistere la comunità nel proliferare delle differenze che la costituiscono. Il segreto della comunità è la intima (mai realizzata) aspirazione al comunismo.

Sia Bataille sia Nancy sia Blanchot si confrontano con il problema dell'Altro. Io non sono la totalità, dentro il mondo che io abito. dice Bataille - vi sono altri soggetti che, con la loro presenza, mi rendono chiaro l'essere io l'attualizzazione di alcune tra le infinite possibilità dell'essere. Io sono limitato e l'altro mi rende evidente questo fatto. Perciò la pluralità di altri con cui mi confronto sono con me in connessione, le nostre identità si scontrano, si confrontano, si connettono agonisticamente entro uno spazio definito, quello della comunità per l'appunto. Abbiamo bisogno della comunità per esperire e vivere (pluralmente) la nostra finitezza. Quando in una comunità uno dei suoi membri muore, chi rimane fa esperienza non tanto della morte ma della comunità che si ribadisce come relazionalità. Non nel senso che chi muore sopravvive nella memoria di chi rimane, ma nel senso opposto che ogni morte è superata nella relazionalità che si ribadisce, come se a null'altro la comunità dovesse mirare se non a presentare a ognuno la verità del suo essere mortale.

Ma - sostiene Nancy - bisogna fare un passo ulteriore, nel senso che non solo devo immaginare la comunità come il luogo in cui esperisco la mia finitezza, ma anche come il luogo che mi costringe a uscire fuori di me, a pensare all'altro, non in termini di irriducibile alterità, ma nell'accezione di polo tensivo, che suscita la comunicazione. La comunità è inconcepibile senza la comunicazione e la comunicazione è tentativo di articolazione della differenza. Non ci può essere soltanto l'intervallo che mi separa dall'altro, ci dev'essere il ponte costituito dalla comunicazione. Ciò non toglie che la comunità sia incompiuta, non determinata, frammentata. L'ontologia che regge una simile idea di comunità è pluralista, nel senso che pensa che l'essere è molteplicità, apertura. Questo fa sì che le singolarità che costituiscono l'essere, co-abitano uno spazio plurale, sono da sempre comunità. L'essere è

la pluralità delle singolarità<sup>53</sup>. Non c'è un'unità originaria da cui si sviluppa un processo di individuazione, l'essere da sempre è essere-in-comune. L'esperienza della singolarità è il manifestarsi della finitezza e la finitezza è il nostro corpo, la nostra pelle, che mi mette a contatto con la pelle di un altro essere singolare allo stesso mio modo. Quando pensiamo alla comunità non dobbiamo immaginarla come una realtà di "comunione delle singolarità in una totalità superiore e immanente al loro essere comune"<sup>54</sup>, ma piuttosto come una realtà di singolarità che sono in comunicazione tra di loro. Come lo sono? Attraverso la passione della singolarità, cioè manifestandosi ognuno per la singolarità che è, pretendendo di affermare la propria singolarità, pretendendo che l'altro riconosca la singolarità che si è. "La presenza dell'altro non costituisce una barriera che limita lo scatenarsi delle 'mie' passioni: al contrario, soltanto l'esposizione all'altro scatena le mie passioni"<sup>55</sup>. Questo fa capire il senso in cui una comunità è sempre incompiuta, essa è il grembo generativo delle differenze, perciò "non si tratta di fare, di produrre o di instaurare una comunità, non si tratta neppure di venerare o di temere in essa una potenza sacra"<sup>56</sup>.

Come commenta Samir Galal Mohamed: "la partizione ci è data, noi diamo partizione e siamo ripartiti (si compare insieme), ma la partizione non costringe la libertà delle singolarità, al contrario la eccita, la scatena: rinnova e potenzia i concatenamenti fra singolarità, fra corpi"<sup>57</sup>.

Questo indica una precisa direzione a qualsivoglia attività di sviluppo di comunità: mirare a un indebolimento delle funzioni di controllo e a un incremento della capacità inclusiva della comunità.

"L'inoperosità è dunque nell'*essere-in-comune* delle singolarità, cioè nella pluralità delle singolarità, che non ingaggia un'opera di partizione coatta e ridondante (attraverso le sue norme, in primo luogo); ma che si preoccupa di sciogliere le sovra-partizioni e di concatenarle dove queste risultano debilitate. L'inoperosità è una prospettiva di potenziamento delle partizioni in sé e non delle partizioni fissatesi storicamente"<sup>58</sup>.

Questo fa sì che comunità si dia anche nel deserto sociale, poiché l'essere è in essenza comunitario e che il sogno fascista della comunione incarnata sia un tentativo di annientare la comunità facendola annegare nella

<sup>53</sup> Cfr. Jean Luc Nancy, *Essere singolare plurale*, trad. it. Einaudi, Torino, 2001.

<sup>54</sup> Cfr. Nancy, *La comunità sconosciuta*, p. 64.

<sup>55</sup> Ivi, p. 74.

<sup>56</sup> Ivi, p. 78.

<sup>57</sup> Ivi, p. 3.

<sup>58</sup> Ivi, p. 4.

massa, ma anche lì, da qualche parte in qualche modo, la comunità è destinata a riaffiorare.

Non c'è totalitarismo che tenga. La comunità è in ogni tentativo di resistergli, in ogni riaffermazione della soggettività contro i tentativi di annientarla.

Se questo è vero, l'orizzonte proprio della comunità è la democrazia. E la democrazia costituisce il grembo della filosofia, ossia della capacità di riflettere l'essere singolare nella pluralità, di pensarlo e confermarlo. La politica ne è connessa qualificandosi come sforzo per armonizzare la coesistenza. Democrazia è credere nell'apertura, nel potenziamento delle singolarità, è ritenere possibile uno spazio in cui è possibile realizzare uno stare "tutti insieme, tutti e ognuno"<sup>59</sup>.

In ciò vi è la tensione verso l'inclusività, poiché la democrazia intende proporsi come lo spazio che dà la possibilità di espressione alle differenze, che non considera l'identità un valore, se non quando si configuri come movimento, divenire molteplice, che confida nella comunicazione e negli esiti che essa può imprevedibilmente produrre. La democrazia, in questo senso, intende attenersi ad un'ontologia dell'essere plurale, cioè si propone di rispettare la dimensione pre-politica della singolarità (e quindi della molteplicità). La democrazia pertanto non può proporre contenuti, essa è la cornice in cui i significati si danno.

"Una comunità è democratica quando interroga se stessa e laddove, attraverso l'interrogazione riesce a riformulare il proprio senso"<sup>60</sup>. Dato il suo carattere intrinsecamente plurale, per senso bisogna intendere non un significato ben definito, ma piuttosto "un insieme di indirizzi fluttuanti, quell'irriducibile direzione, con la quale una determinata comunità orienta le proprie decisioni e disposizioni"<sup>61</sup>. Ogni individuo che è parte di una comunità appartiene ad essa in maniera differente. Sarebbe estremamente interessante capire come ogni singolarità partecipa alla comunità. L'esistenza di ognuno di noi se ha un senso, questo va rinvenuto nella spinta che la fa comunicarsi ad altro da sé. "Il senso costituisce il mio rapporto a me in quanto rapporto ad altro. Un essere senza altro (o senza alterità) non avrebbe senso, non sarebbe che l'immanenza della sua propria posizione"<sup>62</sup>. Noi non siamo

<sup>59</sup> Jean Luc Nancy, *Verità della democrazia*, trad. it. Cronopio, Napoli, 2009; p. 29.

<sup>60</sup> Mohamed Samir Galal, *Comunità, inoperosità e democrazia in Jean-Luc Nancy*, "Isonomia - Storica", rivista on-line, Università di Urbino "Carlo Bo", 2017, all'indirizzo <http://isonomia.uniurb.it/storica>; p. 6.

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> Jean Luc Nancy, *La comunità inoperosa*, trad. it, Cronopio, Napoli, 2013; p. 174.

monadi, ci viene spontaneo affezionarci ad un fuori e abbiamo la disponibilità a farci influenzare dal fuori e ambiamo segnare il fuori. Ma tutto ciò ha un che di paradossale poiché significa che la nostra esistenza è continuamente un darsi e un sottrarsi. *Essere-in-comune*, ma singolarmente. "Bisognerà risolversi a dire che l'essere è *in-comune*, senza mai essere comune"<sup>63</sup>. Ora, quest'esigenza irrinunciabile della relazione è il vero collante della comunità, precede qualsiasi progetto che in essa possa attuarsi, viene prima dell'opera, è la parte dell'inoperoso, non è quantificabile e non è scambiabile, è un valore assoluto (poiché impolitico), che la politica deve preservare e, ove possibile, accrescere. L'inoperoso agisce nell'arte, nell'amore, nell'amicizia, nel sapere disinteressato, nella capacità di emozionarsi di fronte alla vita e ai suoi "doni". Questo significa che la politica deve riconoscere che non tutto è negoziabile, che esistono dimensioni umane che valgono di per sé e agiscono in spazi che non sono politici. Detto altrimenti: la democrazia "imponde di configurare lo spazio comune in modo tale che sia possibile aprire in esso tutto il pullulare possibile delle forme che l'infinito può assumere, delle figure delle nostre affermazioni e delle dichiarazioni dei nostri desideri"<sup>64</sup>. Ma ciò significa che ognuno deve essere messo nelle condizioni di esprimere la singolarità che è, cioè di esercitare la libertà<sup>65</sup>. Per far questo, il problema delle pari opportunità diventa irrinunciabile. Senza giustizia sociale, senza accesso paritetico alle risorse non può esserci vera democrazia: "la giustizia sociale costituisce evidentemente un mezzo necessario per tutti i fini possibili"<sup>66</sup>.

Il riferimento qui operato a Bataille, Blanchot e Nancy dal nostro punto di vista, è importante per due motivi: a) sottolinea la necessità di coltivare l'arte come eccedenza ed azzardo, poiché ci consente di vedere ciò che dall'abitudine viene occultato al nostro sguardo pur essendo in assoluta evidenza; b) suggerisce di immaginare la comunità come un *work in progress*, una totalità aperta dal gioco della differenza, dovendosi misurare necessariamente con l'alterità. Ada Manfreda ed io abbiamo posto queste due conquiste teoriche come l'alimento necessario a nutrire il prosieguo del nostro lavoro di ricerca, che tra le altre cose sta alla base di un'iniziativa giunta ormai alla sua nona edizione, la *Summer School di Arti Performative e Community*

---

<sup>63</sup> Nancy, *Verità della democrazia*, p. 35.

<sup>64</sup> Ivi, p. 55.

<sup>65</sup> Cfr. Jean Luc Nancy, *L'esperienza della libertà*, trad. it. Einaudi, Torino, 2000.

<sup>66</sup> Cfr. Nancy, *Verità della democrazia*, p. 62.

*Care*<sup>67</sup>, un luogo di riflessione attiva su come realizzare sviluppo di comunità, operando, mediante le arti, sull'immaginario.

---

<sup>67</sup> Cfr. l'indirizzo internet <http://artiperformative.com>.

## A BOCCA APERTA. RIFLESSIONI SUL GRIDO E IL CANTO NELLE IMMAGINI

**Paolo Spinicci\***

*Abstract:* Screaming and singing mouths are often amusing, and wide-open mouths in paintings are often the outcome of a lack of skill or pieces of evidence of a risky attempt to depict in a too simple way something elusive like sounds and voices. According to Schopenhauer, paintings representing screams and cries, choirs and concerts create in the spectator a strong feeling of stillness, which seems to be at least disappointing and unexpected. The paper aims to show that Schopenhauer is wrong because he doesn't take into account the role of imagination in our pictorial experience. On the other hand, pictorial narrativity depends on its nature on pictorial medium – a subject on which I try to cast a glance in the concluding remarks of this paper.

*Key words:* Depiction; pictorial experience; imagination; narrativity.

Nel repertorio delle arti figurative ci sono immagini che possono lasciare perplesso lo spettatore, anche se sono raffigurazioni di stampo naturalistico e prive di qualsiasi peculiarità stilistica che le renda astruse o di difficile comprensione: mi riferisco ai dipinti, alle fotografie, ma anche alle sculture che rappresentano bocche spalancate nel grido o nel canto. Capiamo bene che cosa rappresentino: non è difficile riconoscere in quei tratti del volto la fisionomia di persone che cantano o che gridano, e possiamo senz'altro dire che questo è ciò che quelle immagini rappresentano.

Possiamo dirlo, eppure c'è qualcosa che talvolta ci lascia perplessi: quelle grida e quei canti non li udiamo e di fatto non appartengono in senso stretto al *contenuto figurativo* dell'immagine, se con contenuto figurativo intendiamo tutto ciò che si vede immediatamente guardando l'immagine e ha un suo *analogon* sul terreno della raffigurazione come superficie materiale<sup>1</sup>. In senso stretto, ad essere raffigurata è solo una bocca spalancata, non una persona che urla o che canta, e questo fatto ha talvolta una sua eco nella

---

\* Professore Ordinario di Filosofia Teoretica - Università di Milano.

<sup>1</sup> Vedo in un dipinto il *contorno* di un volto perché vi è sulla tela una *linea* che divide due aeree cromatiche differenti, vedo il gioco di luci e di ombre che gli attribuisce una visibile profondità perché sulla tela vi è un alternarsi di superfici cromatiche differenti, ma non posso certo udire un canto o sentire il protrarsi di un grido perché sulla tela non c'è spazio per il tempo e per i suoni.

ricezione dell'immagine: vediamo una bocca spalancata, ma avvertiamo con un qualche disappunto il *silenzio* della raffigurazione – un silenzio che si fa tanto più avvertibile, quanto più l'immagine sembra costringerci a rammentare un mondo pieno di suoni. Sembrerebbe allora lecito sostenere che le grida e il canto possono essere rappresentati, ma non raffigurati: possiamo vedere in una fotografia una bocca spalancata, ma la constatazione che questo è ciò che l'immagine *raffigura* non ci impedisce di capire che cosa l'immagine intenda *rappresentare*<sup>2</sup>.

Vi sono del resto innumerevoli mezzi di cui ci si può avvalere per rendere facile un simile riconoscimento e per consentirci di capire quello che in senso immediato non si può percepire: si può esasperare il gesto dello spalancare la bocca per renderlo più espressivo, si può rappresentare qualcuno che si tappa le orecchie per costringerci ad immaginare l'urlo che lo tormenta e nei fumetti le grida ci appaiono nella forma grafica di onde che danno forma visibile al propagarsi del suono e in fondo la soluzione che Munch ci propone sembra fondere insieme tutti questi artifici. Ciò non toglie, tuttavia, che quando guardiamo il disegno di una bocca spalancata non soltanto non udiamo nulla, ma talvolta ci sembra di avvertire una peculiare sensazione di silenzio, e se così stanno le cose perché non sostenere che simili immagini sono il frutto di scelte figurative azzardate che sarebbe stato più opportuno evitare? Non dovremmo semplicemente riconoscere che si tratta di errori da cui le arti figurative farebbero meglio a tenersi lontane?

Basta formulare quest'ipotesi perché un dubbio si faccia avanti: nessuno, credo, ha mai cercato di dipingere in un quadro un bicchiere di vino che sappia di tappo<sup>3</sup>, mentre vi sono innumerevoli pittori che hanno raffigurato bocche aperte, spalancate in un grido o nel canto. E non si tratta di pittori minori: Giotto, Crivelli, Niccolò dell'Arca, Caravaggio, Reni, Goya o Francis Bacon hanno fatto della bocca spalancata una cifra ricorrente delle loro opere e sarebbe strano pensare che si siano semplicemente sbagliati. Ma allora quali sono le condizioni che rendono legittimo dipingere qualcosa che a rigore sembra sfuggire dalle maglie della raffigurazione?

---

<sup>2</sup> La differenza tra ciò che un'immagine raffigura (ciò che si vede guardando l'immagine) e ciò che un'immagine rappresenta (ciò di cui si dice che la raffigurazione è immagine) è stata tracciata in modo chiaro per la prima volta nelle lezioni husserliane del 1905. Su questo punto si veda Edmund Husserl, *Fantasia e immagine*, a cura di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017.

<sup>3</sup> Esiste tuttavia come un ambito rilevante nella produzione di immagini, la pittura e la fotografia di cibi (che non deve essere confusa con la pittura o la fotografia di nature morte) – ed è evidente che essa pone problemi molto simili a quelli di cui qui discutiamo.

Io credo che sia possibile indicarne due che sembrano escludersi reciprocamente, ma che sono in realtà legate l'una all'altra da una relazione più complessa.

La prima chiama in causa la differenza tra ciò che concerne il contenuto figurativo – e quindi ciò che è propriamente raffigurato nell'immagine stessa e che in senso stretto vediamo nella scena dipinta – e ciò che compete all'*esperienza pittorica* dell'immagine, a ciò che ne esperiamo nel processo della sua ricezione. Ora, in un dipinto vediamo raffigurati paesaggi e volti sereni o addolorati, ma non vi sono voci e suoni; la bocca spalancata nel grido sarebbe tuttavia oggetto di una raffigurazione pienamente legittima se fosse possibile mostrare di caso in caso che quelle urla e quelle voci, che non sono *stricto sensu* dipinte, appartengono tuttavia alla nostra esperienza pittorica e fanno parte della nostra esperienza di quell'immagine. Le bocche spalancate nel grido e nel canto sarebbero legittime almeno quando la voce, assente nel quadro, fosse in qualche modo presente nella sua ricezione.

Vi è tuttavia una seconda condizione che deve essere rammentata. Anche quando fosse possibile mostrare che vi sono immagini di bocche spalancate che restano comunque mute nel processo di ricezione, si potrebbe egualmente sostenere la loro legittimità se fosse possibile mostrare che assolvono ad una funzione espressiva peculiare. Vi sarebbero in altri termini bocche spalancate nel grido la cui sensatezza sarebbe sita proprio qui – nell'impressione di silenzio che ridestano nello spettatore, a dispetto dell'universo di voci cui pure alludono.

Credo che non sia difficile mostrare che vi siano raffigurazioni che soddisfano queste due condizioni che sembrano di primo acchito contrastanti, ma per cercare di comprendere meglio il problema che intendo discutere è forse opportuno rivolgere innanzitutto lo sguardo alla tesi che intendo negare: alla convinzione che le bocche spalancate nel grido non si debbano affatto rappresentare.

Che si tratti di un errore è una tesi antica. La ritroviamo per esempio nel dibattito sul *Laocoonte* – un dibattito cui partecipano teorici dell'arte come Winckelmann, uomini di lettere come Lessing e Goethe, filosofi come Schopenhauer. Tutto nasce da un confronto tra due opere dell'antichità. Nell'*Eneide*, Laocoonte si dispera e grida come un toro portato al macello (“*clamores simul horrendos ad sidera tollit: quales mugitus, fugit cum saucius aram taurus, et incertam excussit cervice securim*”) quando il serpente marino lo soffoca tra le sue spire. Le sue grida diventano invece soltanto un sospiro

nella scultura ellenistica che ritrae il suo dramma ed è su questa differenza così rilevante che sembra necessario riflettere<sup>4</sup>.

Per Schopenhauer tuttavia la soluzione del problema ha una concretezza inattesa. Laocoonte può gridare in un'opera letteraria perché il linguaggio può dare voce alle sue grida. Il Laocoonte di marmo può invece soltanto atteggiare la bocca ad un sospiro perché la scultura e la pittura sono arti figurative e non possono rappresentare i suoni poiché i suoni non hanno una forma visibile. La bocca spalancata nel grido in una scultura è muta proprio come lo è la tromba che gonfia le guance di un suonatore dipinto: ciò che si vede è soltanto uno sforzo inutile che suscita il riso perché, per dirla con Kant, costringe lo spettatore ad un'attesa che si risolve in nulla. Insomma, per Schopenhauer le bocche spalancate nell'urlo devono essere rapidamente richiuse e le arti figurative devono riconoscere un limite che impone loro un divieto: non debbono avventurarsi al di là dei limiti del visibile e debbono rinunciare al mondo dei suoni<sup>5</sup>.

Le considerazioni di Schopenhauer non sembrano di primo acchito particolarmente profonde, ma meritano, io credo, una riflessione più attenta. Schopenhauer attira la nostra attenzione su un punto importante: i dipinti che rappresentano grida e canti creano nello spettatore una sensazione viva, e inquietante, di silenzio e di fissità. Certo, non vi è dipinto che restituisca l'universo di suoni che anima la scena raffigurata, ma lo spettatore di solito non se ne cura e non bada osservando una marina all'assenza dello sciabordio delle onde. Basta tuttavia che sulla tela si disegni una bocca spalancata per costringere lo spettatore a rammentare quello che perde. L'immagine *delude le attese* e questa osservazione che pone, credo, un problema su cui riflettere vale per Schopenhauer come la premessa di un argomento che ci invita a

---

<sup>4</sup> Che si tratti di una scelta individuale non è nemmeno il caso di pensarlo per Goethe come per Winckelmann, per Lessing come per Schopenhauer. Tuttavia, alle considerazioni così poco persuasive di Winckelmann sulla differenza spirituale tra la Grecia e Roma, Lessing oppone una riflessione che ci fa pensare: i poeti possono narrare le urla e i gemiti perché la loro è un'arte della parola e si muove nel tempo, mentre le arti figurative si devono guardare bene dal seguire i poeti lungo questo cammino perché scultura e pittura sono rinchiusi in un istante di tempo e non possono dilungarsi in narrazioni. Pittori e scultori possono certo accennare allo svolgersi delle azioni, ma l'oggetto delle arti figurative non sono le storie, ma la bellezza e l'armonia delle forme. La posizione di Lessing non era nuova e si colloca in un dibattito – il dibattito sulla natura delle arti – che ha una sua ampia diffusione tra Seicento e Settecento. Su questo tema Gombrich ha scritto pagine molto acute in *Momento e movimento nell'arte* in Ernest Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.

<sup>5</sup> A questo proposito si veda soprattutto Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Mondadori, Milano 1989, pp. 329-333.

pronunciare un verdetto di condanna: un'immagine che non mantiene le promesse è un'immagine che deve essere messa al bando. Insomma, Schopenhauer ci propone un argomento cui potremmo dare pressappoco questa forma:

P(1). I suoni non possono essere visti e quindi, a maggior ragione, non possono essere propriamente raffigurati;

P(2). Le immagini che rimandano a qualcosa che non fa parte del loro contenuto pittorico e che non può essere *stricto sensu* raffigurato deludono le attese dello spettatore. Grida e voci non fanno parte del contenuto pittorico dell'immagine: ne segue che la raffigurazione di una bocca spalancata nel grido delude le attese dello spettatore;

P(3). Un'immagine ha una funzione espressiva solo se mantiene quello che promette. Ne segue che le immagini che deludono le attese dello spettatore sono prive di una funzione espressiva;

Le immagini prive di funzione espressiva devono essere evitate perché sono artisticamente prive di significato.

Valutare la tesi di Schopenhauer vuol dire insomma cercare di vagliare la solidità di questo argomento.

Osserviamo allora, innanzitutto, la prima premessa. In una bocca spalancata *riconosciamo* una persona che grida – ed è di quella persona e di quel grido che il quadro ci parla: questo è ciò che esso *rappresenta*. Se qualcuno ci chiedesse di che cosa parla quel quadro, non avremmo alcuna esitazione – non l'avremmo nemmeno se si trattasse del disegno di un bambino o se fosse fatto così male da farci sorridere. Eppure, in senso stretto, il quadro non raffigura affatto un grido: nel contenuto figurativo del disegno il grido non c'è perché il grido non ha una forma visiva. Ed è per questo che se ci limitiamo a guardare il disegno di una bocca spalancata possiamo inferire che rappresenti una persona che grida ed eventualmente che gridi per la paura o per il dolore, ma non possiamo dire di percepire quel grido o la natura della voce che gli dà vita, e non sappiamo dire nulla sul suo protrarsi a lungo nel tempo o sul suo rapido estinguersi. Si può raffigurare quello che si può vedere e le grida e le voci non si vedono – ecco tutto. In fondo, per gettare uno sguardo allo stesso problema visto da una diversa prospettiva, nessuno pretenderebbe di dire che percepisce in qualche modo un'immagine del volto e degli atteggiamenti di un cantante solo perché ascolta una sua canzone alla radio.

Basta tuttavia formulare questa tesi perché si faccia avanti una possibile obiezione. In fondo ci sono un sacco di cose che diciamo di vedere e che non sembrano avere un'immediata natura visibile, e questo vale anche per le immagini. La morbidezza di una stoffa l'avvertiamo *innanzitutto* sulla punta delle dita – è appunto una proprietà eminentemente tattile, e del contenuto pittorico di un quadro fanno parte forme e colori, ma non la morbidezza o la ruvidità<sup>6</sup>. Eppure, se guardiamo un quadro di van Dyck o di Artemisia Gentileschi abbiamo la sensazione di *vedere* la morbidezza delle stoffe e la leggerezza dei ricami, e parole come morbidezza, consistenza, pesantezza, vischiosità, ... fanno senz'altro parte del vocabolario di cui ci avvaliamo per descrivere ciò che un quadro raffigura e non sono soltanto termini che ci parlano di ciò che il quadro denota. Ma se le cose stanno così, se c'è un senso particolare in cui si può dire che vediamo *latu senso* la morbidezza del cotone e se riconosciamo che proprio per questo è possibile che un quadro la raffiguri anche senza poterla annoverare tra le proprietà che competono al suo contenuto pittorico, non dovremmo riconoscere che così stanno le cose anche per le voci cui pensiamo quando vediamo una bocca spalancata nel canto? Non dovremmo in altri termini riconoscere che, anche se non fanno parte del contenuto figurativo, i suoni appartengono comunque a ciò che l'immagine raffigura in un qualche senso del termine e ci consente di vedere, sia pure in senso lato? In fondo, si potrebbe sostenere a ragione che se si pensa alle grida come a manifestazioni dell'atto del gridare, allora ciò che vediamo e ciò che sentiamo sono manifestazioni di una stessa azione, cosa questa che renderebbe legittima la tesi che così come in fondo vediamo la morbidezza della stoffa, così la bocca spalancata raffigura l'atto del cantare.

Credo che l'analogia tra questi due casi contenga qualcosa su cui riflettere, ma sia molto più superficiale di quanto a prima vista non sembri. Vedo le caratteristiche della stoffa che al tatto si annunciano nella morbidezza: *imparo* a *vedere* la morbidezza e cioè proprio quella proprietà che è eminentemente colta dal tatto<sup>7</sup>. Qui in effetti l'analogia sembra reggere,

---

<sup>6</sup> A rigore, sarebbe necessario qui un discorso più complesso perché effettivamente la scelta del materiale su cui dipingere non è privo di ricadute sull'aspetto complessivo di ciò che viene raffigurato. Su questo punto si vedano le osservazioni di Florenskij in Pavel Aleksandrovic Florenskij, *Le porte regali*, Adelphi, Milano 1993, p. 112. Nella sostanza, tuttavia, la morbidezza può essere resa visibile anche dal marmo, come dimostrano i veli del *Cristo* di Sanmartino, a Napoli.

<sup>7</sup> È appena il caso di osservare che il rimando alla possibilità dell'apprendimento non equivale affatto (con buona pace di Berkeley e di Hume) a sostenere un'ipotesi di carattere fenomenistico e convenzionalistico dell'esperienza. Tutt'altro: possiamo imparare a vedere

perché posso imparare a vedere che qualcuno sta gridando quando osservo una bocca spalancata, sia pure soltanto raffigurata. E tuttavia una differenza sembra permanere perché quello che vedo quando osservo una persona che grida non ha le stesse proprietà che si manifestano nel grido: la bocca spalancata nell'atto del gridare non è acuta, stridula o stentorea, ma è tesa, o sconvolta dallo sforzo.

Ora si dirà che questo è del tutto ovvio: i rumori non si vedono. Si vede invece l'atto del gridare – e lo si sente, proprio come accade con la morbidezza della stoffa che innanzitutto si avverte al tatto, ma che si impara poi a vedere gioco delle tonalità e nella forma di una specifica transizione dei contrasti. Vediamo e sentiamo che qualcuno grida, proprio come vediamo e sentiamo che qualcuno sta battendo un chiodo. E tuttavia la differenza permane. Quando inchiodo un asse faccio qualcosa che può essere visto e udito, ma l'inchiodare un asse non consiste nel fare quel rumore – anche se è difficile inchiodare qualcosa senza fare rumore. L'atto del gridare (o del cantare) invece non può in linea di principio essere fatto sottovoce o addirittura in silenzio perché il gridare consiste appunto nel grido e c'è solo nel grido. Il gridare è nel grido, non altrove, ed è per questo che il mio vedere che qualcuno spalanca la bocca, gonfia le vene del collo e socchiude gli occhi in una smorfia non basta per dire che quella persona sta gridando. Se non emette un grido, non sta gridando e ciò è quando dire che c'è un senso ovvio in cui non posso dire di *vedere* una persona che grida. Certo, come osservavo dianzi, posso imparare a riconoscere nella bocca spalancata la *causa* che *normalmente* accompagna l'atto dell'emettere un grido, ma percepire la causa non significa affatto percepire l'effetto. Non è un caso allora se una stoffa che ci si rivela ruvida al tatto ci invita a guardarla con maggiore attenzione se ad un primo sguardo l'avevamo creduta morbida – un'esperienza ci invita a correggere l'altra perché entrambe parlano della stessa proprietà; al contrario un grido che resta strozzato in gola non ci invita a guardare meglio la bocca che si spalanca perché la voce o la sua assenza non manifestano una qualche proprietà che si possa *anche* vedere.

Insomma, credo che Schopenhauer su questo punto abbia ragione e che la prima premessa sia legittima: un dipinto può rappresentare una persona che grida e può indurci a credere che stia gridando, ma non può raffigurare quel grido, né può dirci nulla sulla sua natura.

---

che una stoffa è morbida proprio perché vediamo *ciò* che tocchiamo e sappiamo accordare il dettato tattile al dettato visivo sul fondamento di uno stesso riferimento oggettuale.

P(2). La seconda premessa ha una piega pragmatica su cui è necessario riflettere. Ci invita a sostenere che un quadro che non *raffigura* in senso stretto quello che promette delude necessariamente lo spettatore, ed in una simile tesi è implicita una premessa tacita: si suppone che l'esperienza pittorica che si lega alla ricezione di un'immagine sia interamente determinata da ciò che l'immagine stessa raffigura. Schopenhauer ragiona così: l'esperienza pittorica è dettata esclusivamente dal contenuto figurativo dell'immagine e non è possibile quindi che la sua ricezione ci consenta di esperire ciò che va al di là di essa. Ma le cose stanno davvero così? L'esperienza pittorica che ci consente di recepire l'immagine si esaurisce nell'afferramento del suo contenuto figurativo?

Io non lo credo. Una bocca spalancata non basta per restituirci l'esperienza di un urlo, ma quello che vediamo sulla tela non esaurisce la nostra esperienza di un quadro. A suggerirlo è Lessing: se Laocoonte non grida, ma sospira è perché quel gesto appare come un inizio che spinge lo spettatore ad *immaginare* quello che accadrà: l'urlo che proromperà infine da quella bocca. “Quando Laocoonte sospira – scrive Lessing – l'immaginazione può sentirlo gridare”<sup>8</sup>.

L'esperienza pittorica ha una componente *immaginativa* – questa è la tesi che Lessing ci invita a discutere. La dimensione figurativa è vincolata all'attimo e raffigura un istante di tempo, ma un'immagine può tuttavia *sostenere* una lettura narrativa se la scena raffigurata *spinge* l'immaginazione ad integrare ciò che è visivamente colto alla luce di un racconto che ne dispiega il senso e che ne articola la struttura. Laocoonte è raffigurato con un sospiro sulle labbra perché ciò che è incompiuto ed indefinito sollecita l'immaginazione e la mette in movimento. È per questo che la bocca spalancata è un errore figurativo: perché non suggerisce all'immaginazione

---

<sup>8</sup> Scrive Lessing: “Se l'artista non può cogliere mai della sempre mutevole natura che un unico momento, e il pittore in particolare non può cogliere quest'unico momento che da un punto di vista, e se tuttavia le loro opere sono fatte non solo per essere guardate ma osservate, ed osservate a lungo e ripetutamente, allora è certo che quel singolo momento e quell'unico punto di vista di un singolo momento non verrà mai scelto abbastanza fecondo. Ma fecondo è solo ciò che lascia libero gioco all'immaginazione. [...] Ma nell'intero sviluppo di una passione nessuno momento ha questo privilegio meno [*weniger*] del suo acme [...]. Quando Laocoonte perciò sospira, l'immaginazione può sentirlo gridare; se invece grida, essa da questa rappresentazione non può né scendere né salire di grado, senza al contempo vederlo in una situazione più sopportabile e di conseguenza meno interessante” (Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Aesthetica, Palermo, 1991, pp. 32-33).

un compito che attribuisca all'esperienza pittorica un significato che ecceda ciò che è visivamente raffigurato.

Credo che Lessing abbia in parte ragione, e tuttavia per dare un senso effettivo alle sue riflessioni è opportuno riflettere su due questioni che nelle sue pagine restano decisamente nel vago. La prima: Lessing sostiene che vi sono caratteristiche interne all'immagine che determinano la sua lettura narrativa, e per questo si sofferma ora sulla mancanza di equilibrio dei gesti, ora sull'incompletezza della raffigurazione. Lessing pensa all'immaginazione come ad una facoltà che anticipa ciò che accadrà o che intuisce ciò che è assente. Di qui la seconda questione: per Lessing è possibile attribuire alle raffigurazioni una funzione narrativa solo perché l'immaginazione le *mette in movimento*, integrando l'unico istante che è di fatto raffigurato alla luce di ciò che appartiene all'arco temporale di un presente esteso. Proprio come sosteneva Hume, l'immaginazione consente all'esperienza di andare al di là del dato, come una barca che si muove ancora, anche se i remi sono ormai stati tratti in secco.

È da questa seconda questione che è opportuno muovere per cercare di comprendere in che senso, io credo, si debba chiamare in causa l'immaginazione per venire a capo della natura della ricezione delle immagini. Una prima ipotesi deve essere fin da principio scartata: qualunque cosa Lessing possa pensare, non sembra ragionevole credere che l'integrazione immaginativa di cui discorriamo possa assumere la forma di una vera e propria integrazione intuitiva della scena percepita. Immaginare una piega narrativa in un dipinto significa immaginare l'accadere di un evento, ma sarebbe assurdo sostenere che quando guardiamo un quadro abbiamo un'esperienza quasi visiva dei gesti, dei movimenti e degli accadimenti di cui la storia si compone. Cogliere in un quadro una storia non significa assistere ad un'immaginaria sequenza cinematografica.

Una stessa considerazione vale, a maggior ragione, per le grida che non sentiamo nemmeno quando guardiamo il *Compianto* di Niccolò dell'Arca: le immaginiamo, ma non per questo ci risuonano nella testa. In un passo dei *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer si sofferma su un quadro di Reni – *La strage degli innocenti*. Reni è un grande pittore, ma rappresentare in un solo quadro sei bocche spalancate nel grido è davvero troppo!<sup>9</sup> Lo spettatore guarda tutte quelle bocche e non sente nulla – su questo punto Schopenhauer ha ragione. Dalle bocche spalancate non escono grida fantasmatiche, e se qualcuno dicesse che

---

<sup>9</sup> Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, p. 1290.

quelle grida di dolore *ci sembra quasi di sentirle*, non vorrebbe con questo asserire che nella sua mente vi sia qualcosa come un'immagine acustica di quelle voci, come accade quando non riusciamo a liberarci da un ritornello ossessivo che ci risuona in testa.

Non vediamo una sequenza cinematografica di scene e non sentiamo le urla, e tuttavia sarebbe sbagliato fermarsi qui. Di fatto quando guardiamo una fotografia che congela un movimento – come le fotografie di Muybridge – o quando vediamo una bocca spalancata in un silenzio irreal non abbiamo soltanto di fronte agli occhi delle immagini silenziose e statiche. L'esperienza che viviamo è più complessa e può essere descritta in modo appropriato solo avvalendosi di un linguaggio costruito in larga misura per *antifras*, ed è su questo fatto che è opportuno riflettere. In un quadro di Raffaello – la *Trasfigurazione* – un ragazzo grida il suo stupore per il miracolo cui assiste e tende il braccio verso la figura di Gesù che ascende al cielo – un'immagine molto vivida, che ci costringe a percepire la scena raffigurata alla luce di una delusione delle attese che parla innanzitutto di quello che viene propriamente negato: il concludersi effettivo di un movimento o il prorompere di un grido. Il braccio teso rimane fermo dov'è, ma suscita un'attesa di movimento: vediamo un gesto che promette un decorso futuro che non può tuttavia essere mantenuto. Ed uno stesso discorso vale per le grida che sono evocate dalla scena percettiva, ma che non possono concretamente farsi percezione, costringendoci ad avvertire per antifras la loro presenza.

Il quadro non raffigura un movimento e non raffigura le grida, ma nella nostra percezione dell'immagine le grida e il movimento sono comunque suggeriti. Husserl parlava a questo proposito di una presenza percettiva non impressionale, e io credo che avesse ragione perché ciò che accade da un punto di vista descrittivo è che la scena percettiva assume un senso che è in parte determinato dal sistema delle attese e dal loro essere soddisfatte o deluse dal corso della percezione. Certo, le attese non hanno un contenuto impressionale e possiamo senz'altro pensare che dal punto di vista di una loro classificazione psicologica si debba tenere conto del fatto che la loro natura è con tutta probabilità affine a quelle delle immagini mentali, e tuttavia dal punto di vista dell'analisi fenomenologico-concettuale sarebbe un errore attribuirle all'immaginazione perché da un punto di vista descrittivo appartengono al campo percettivo, poiché ne determinano il senso<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Vi sono molte spie linguistiche che lo mostrano con chiarezza. Diciamo di sentire una musica che cambia *bruscamente* di tono, di vedere una boccia che *improvvisamente* cambia direzione o, viceversa, diciamo che il rumore della goccia che cade da un rubinetto che perde

Ora ciò che nella ricezione delle immagini ci appare alla luce di una delusione delle attese suggerisce tuttavia un possibile percorso immaginativo – e questa volta l’immaginazione deve essere chiamata in causa non come facoltà dell’integrazione percettiva, ma come titolo generale sotto cui ricondurre la funzione narrativa del fingere. Ora, guardare un quadro significa anche fingere e narrare, ma la narrazione non assume la forma di una libera creazione, ma deve sorgere dalla percezione e da ciò che l’immagine ci mostra e ci suggerisce. Così, Schopenhauer ha ragione a dire che, quando guardiamo la *Strage degli innocenti* di Reni, siamo colpiti dal *silenzio* delle bocche spalancate, ma è proprio il carattere antifrastico di questa percezione, che dipende da un’attesa che viene di continuo sollevata e delusa, ad indirizzare la nostra immaginazione *narrativa*.

Per intendere quel quadro dobbiamo in un certo senso *raccontarci* che cosa raffigura e questo vuol dire che dobbiamo descrivere, *narrandola*, la scena che il dipinto ci presenta. Quel quadro dobbiamo guardarlo alla luce di una narrazione immaginativa, di un’*ekphrasis* che detta alla scena percepita il criterio della sua articolazione interna.

Davanti al quadro di Reni non dobbiamo intrasentire nulla, ma dobbiamo immaginare la storia che ci aiuta a descriverlo. Quella storia ha un’origine antica nel vangelo di Matteo, ma nel quadro di Reni questa storia (in sé così poco credibile) diviene il tema di una meditazione sul dolore e sulle forme in cui si deve reagire ad esso. Così, se vi sono molte bocche che si aprono nel grido è perché ciascuna propone uno *stadio* del dolore, e il movimento che va dall’una all’altra racconta una storia: dobbiamo immaginare di sentire l’urlo della paura e del terrore spegnersi pian piano nel lamento della rassegnazione e farsi infine preghiera, secondo un cammino che muove da ciò che è più remoto dallo spettatore a ciò che è a lui più vicino e che è scandito dai volti che esprimono dapprima terrore, poi disperazione e infine ricerca di un conforto religioso. L’immaginazione racconta una storia e scandisce la scena secondo un possibile decorso percettivo, ed è per questo che il precetto albertiano che chiede al pittore di variare nei volti raffigurati le reazioni affettive a ciò che accade è anche una regola che consente di sostenere l’immaginazione dello spettatore nel processo di ricezione delle immagini. Il grido di Giovanni nella *Pietà* di Bellini deve essere immaginato in contrapposizione al dolore chiuso di Maria e le grida del *Compianto* di

---

è *monotono* o che una canzone ha un tema troppo *prevedibile* – tutte espressioni che mostrano come nel *presente della percezione* pesino le attese, modellate sulla regola che nel passato prossimo si è imposta.

Nicolò dell'Arca si immaginano l'una in rapporto all'altra, nell'unità di una storia.

Queste considerazioni ci riconducono alla prima delle questioni che abbiamo dinanzi sollevato. *Di per sé* un quadro non ha un contenuto narrativo: nessun quadro racconta da solo una storia e se, guardando molti dipinti rinascimentali, non dubitiamo che ci raccontino qualcosa è solo perché conosciamo i miti della classicità ed i vangeli e ci attendiamo che quadri ed affreschi illustrino proprio quelle storie, per farci riflettere su di esse. In senso stretto, dunque, un dipinto non ha un contenuto pittorico narrativo o descrittivo: si limita a mostrarci una scena visiva.

Riconoscere questo fatto non significa tuttavia sostenere che tra la storia narrata e l'immagine sussista solo una relazione estrinseca. Se così fosse, la narrazione (la descrizione) si aggiungerebbe forse all'esperienza pittorica di un dipinto, ma *non ne farebbe parte*. Le cose non stanno così: guardare un quadro significa infatti coglierlo alla luce di una descrizione o di una narrazione immaginativa che sorregga il modo in cui lo osserviamo e ne scandiamo le parti. A sua volta, la descrizione o la narrazione non possono dipanarsi se non lasciandosi influenzare e determinare dal modo in cui l'immagine è costruita. È solo perché conosciamo il vangelo di Matteo che possiamo riconoscere nel quadro di Reni non un massacro qualsiasi, ma la strage degli innocenti; ma è solo perché l'immagine è costruita secondo una successione di piani che il susseguirsi delle immagini del dolore assume una funzione didattica ed esortativa: avvicinandosi allo spettatore, il dramma e la disperazione si compongono passo dopo passo nella sopportazione e nella preghiera. La storia determina il modo in cui leggiamo l'immagine, ma la sua fenomenologia determina a sua volta il modo in cui la storia prende forma per lo spettatore, il senso specifico in cui la interpretiamo e ce la raffiguriamo. Così se, guardando il dipinto di Reni, talvolta diciamo che le urla *ci sembra davvero di sentirle*, non è perché nella nostra testa risuonino come un ritornello fastidioso, ma perché quelle grida che non sentiamo affatto *sapremmo comunque come descriverle* e rifiuteremmo come inappropriate quelle descrizioni che non fossero immaginativamente coerenti con quello che vediamo e narriamo. E ciò significa che la storia non è semplicemente un testo che si affianca all'immagine, ma è la forma in cui la raccontiamo e la osserviamo: la dimensione immaginativa appartiene dunque alla nostra esperienza pittorica delle immagini e la determina<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Se guardiamo l'affresco di Masaccio nella Cappella Brancacci, non sentiamo certo piangere Eva quando è costretta ad abbandonare il giardino dell'Eden: il suo lento incedere,

Possiamo allora ritornare alle nostre bocche spalancate e sostenere che le grida e le voci, che pure non possono far parte del contenuto figurativo delle immagini, appartengono all'esperienza che ne abbiamo se il processo della loro ricezione è sorretto da un'immaginazione narrativa che dà una forma ed una sintassi determinata alla scena percettiva.

L'immaginazione che opera nel processo di ricezione non è nulla di più di questo, ma è sufficiente per sostenere che Schopenhauer si sbaglia e che non è vero che le immagini che raffigurano persone che gridano e cantano deludano necessariamente le attese dello spettatore: ciò che non appartiene al contenuto di una raffigurazione può appartenere infatti alla dimensione immaginativa dell'esperienza pittorica che caratterizza la sua ricezione.

L'esperienza pittorica di un'immagine eccede il suo contenuto – Schopenhauer non se ne avvede ed è per questo che ci costringe a bandire le bocche spalancate nel grido dalla pittura. Sarebbe tuttavia un errore credere che l'immaginazione proceda libera nel suo cammino e giunga semplicemente alla meta, e questo ci riconduce alla terza premessa dell'argomento di cui discorriamo.

L'immaginazione narrativa che muove da immagini ha una sua caratteristica peculiare che dipende dalla natura stessa della raffigurazione. Per rendersene conto è necessario distinguere due diverse forme in cui l'immaginazione risulta in qualche misura bloccata nella sua funzione narrativa.

1. Può semplicemente accadere che la scena non sappia mettere in moto l'immaginazione perché non sa sorreggere intuitivamente il suo cammino. In questo vediamo una bocca spalancata, riconosciamo un grido in quel gesto, ma non riusciamo a cogliere nella scena un racconto. *Capiamo* che c'è una bocca che grida, ma non abbiamo un'esperienza pittorica del grido perché da un lato l'immagine non suscita attese e, dall'altro, quello che vediamo non è in grado di dar vita ad un'immaginazione coerente e vivida. Certo, è opportuno sottolineare che questo può avvenire per gradi: ci sono immagini che rendono arduo il compito dell'immaginazione e altre che lo

---

l'espressione spenta del suo volto e il suo corpo divenuto ad un tratto un peso ingombrante guidano tuttavia l'immaginazione in una direzione determinata. Sapremmo come descrivere quel pianto e ci sembrerebbero inadeguate le parole di chi lo immaginasse come un *grido* di dolore, proprio come talvolta troviamo inadeguato il volto o la voce di un attore per il protagonista di un racconto che abbiamo letto.

rendono più facilmente percorribile, ma il punto che ora ci interessa sottolineare è che vi sono immagini che rappresentano un contenuto narrativo senza per questo suscitare nello spettatore quelle attese percettive che mettono in moto l'immaginazione narrativa. In molte icone, appare un'immagine che ci colpisce: Maria tiene in braccio il bambino, ma il suo sguardo è addolorato e malinconico. È la vergine della tenerezza: la scena racconta quello che accadrà – il bambino è nato per morire. Ma la racconta senza suscitare attese, in una staticità esemplare che dà al racconto una sua studiata sospensione e una sua atemporale esemplarità.

2. È tuttavia possibile un diverso scenario. È possibile che la scena raffigurata sorregga l'immaginazione, suscitando le attese che la indirizzano; qualcosa, tuttavia, tiene ben fermo lo spettatore nella presenza: le regole che, soddisfatte, sorreggerebbero la percezione del movimento e che ci guiderebbero nell'ascolto delle grida vengono *apertamente* infrante dall'immagine che ancora la narrazione ad un istante che non può essere abbandonato. È necessario che questo accada a causa della natura stessa delle raffigurazioni: l'immagine suggerisce un movimento, che resta fermo sulla tela e promette un grido che non è possibile sentire. L'immaginazione racconta una storia che si blocca e l'immagine ci appare, per dir così, *congelata*.

È solo di questo secondo genere di immagini che credo sia opportuno parlare, almeno ora. È difficile renderne conto come se si trattasse semplicemente di errori, e la ragione è nel loro porsi innanzitutto come immagini che sollecitano una risposta dello spettatore: la bocca spalancata appartiene ad un gesto che suscita un insieme di attese percettive che sono comunque coerenti con la scena raffigurata, e lo spettatore è invitato a continuare il gioco immaginativo che l'autore ha predisposto per lui. L'immagine tuttavia è ben ferma nel suo contenuto presentativo e la trama della narrazione non procede oltre la scena presente. Lo spettatore è chiamato a immaginare una storia nella sua interezza, ma la trama sembra inchiodata in un punto.

Cerchiamo di comprendere bene che cosa questo significa. In un racconto c'è una trama che ha un suo concreto andamento temporale: la successione degli eventi secondo l'ordine del *prima* e del *poi*. Questo ordinamento semplice può essere complicato in vario modo, ed in questo caso si distingue tra *fabula* e *intreccio*, tra la successione degli eventi narrati e l'ordine in cui vengono narrati. Accanto a queste distinzioni è tuttavia necessario tracciarne un'altra che chiama in causa la *posizione* del lettore nella storia – quella posizione cui diamo espressione quando diciamo che

nella lettura di un libro o nella visione di un film siamo arrivati al punto in cui Pinocchio si tuffa in mare per salvare il suo babbo o Marion vede improvvisamente spalancarsi la tenda della doccia. Le narrazioni hanno un  *cursore*  che fissa quale scena debba considerarsi  *presente*  e quale sia dunque  *l'atteggiamento emotivo e partecipativo*  che deve caratterizzare la nostra ricezione del racconto. Possiamo avere visto mille volte  *Psycho*  di Hitchcock, ma quando la tenda si apre all'improvviso dobbiamo sperare che Marion si salvi e dobbiamo temere per la sua vita, minacciata da quella che deve apparirci come una donna – anche se ormai sappiamo benissimo chi sia. Il cursore di un racconto fissa la presenza e proprio per questo fissa le coordinate del coinvolgimento dello spettatore. Il racconto poi procederà e Pinocchio finirà nella pancia del pescecane e quanto all'assassino di Marion scopriremo che si tratta del mite e introverso proprietario della locanda.

Anche le immagini hanno un cursore che fissa l'atteggiamento emotivo della ricezione – ma si tratta di un cursore  *bloccato* . L'immaginazione raccoglie le attese e le indirizza nell'unità di una storia, ma per quanto la trama sia nota e percorsa dall'immaginazione ci è impossibile sfogliare le pagine della favola e siamo costretti ad indugiare su un unico presente – il presente di una narrazione  *congelata* . Guardiamo la  *Giuditta e Oloferne*  del Caravaggio – questo quadro bellissimo che riprende in una forma tragica un tema che aveva impegnato una molteplicità di pittori. La storia è nota: Giuditta finge di tradire il suo popolo e promette di rivelare ad Oloferne le ragioni per cui dio gli darà la vittoria, ma quando il generale la riceve ubriaco nella sua tenda, credendo di poterla avere, Giuditta gli sottrae la spada e lo decapita. Una storia nota che Botticelli, Michelangelo e Mantegna decidono di fissare nel suo esito: la testa ormai recisa è consegnata alla vecchia serva che la depone nel canestro. Caravaggio, invece, ferma il racconto in un diverso presente: raffigura il momento esatto in cui la lama sta per recidere l'ultimo lembo di carne e la vita di Oloferne sta per abbandonare il corpo che l'ha ospitato. Il cursore della narrazione si ferma qui e la trama è fissata in un presente che non si muove: la testa cadrà e la vecchia serva è già pronta per raccoglierla. La morte chiuderà gli occhi di Oloferne: lo spettatore lo sa bene e la scena raffigurata solleva proprio questa attesa che determina il senso della sua percezione. Le attese, tuttavia, sono deluse, e al libero corso dell'immaginazione narrativa si contrappone la fissità della scena raffigurata che ancora la partecipazione emotiva al presente. Nelle immagini il racconto culmina in un presente che non si muove e questo determina il modo della narrazione – il suo essere sempre sul punto di trasformarsi in una riflessione esemplare. Le narrazioni figurative sono  *icastiche*  e lo sono perché

costringono lo spettatore a indugiare su un'unica prospettiva temporale: fissano il racconto in una riflessione che non si schioda da un punto.

L'urlo silenzioso che promana dalla bocca di Oloferne assume così da un lato la forma di una meditazione sull'attimo in cui la morte si sostituisce alla vita, *mettendola a tacere*, dall'altro ci manifesta *in vitro* la natura della narrazione figurativa – il suo essere appunto una narrazione a cursore bloccato.

## *Rivelazioni ed epifanie: la tessitura immaginativa tra visibile e invisibile*

DALLA VOCE DEL CORPO ALL'IMMAGINARIO

**Ida Giugnatico\***

*Abstract* : This article examines the intense connection that involves the Imaginary and the *voice as body*, a great absent of the western philosophical tradition. In a methodological perspective of hermeneutic excavation, firstly the complexity of the *voice* is investigated in the Hebrew and pre-metaphysical Hellenic traditions. Secondly, the world of poetry and the value of rhythm will be examined. The text essentially addresses an invitation to listen to the pure *vocalic*, to that *voice* that comes before the *logos* but which discloses ontological meanings containing the unsolved philosophical questions of Western culture. A *voice* that comes from layers of the past that the Imaginary is full of, and it is from this permanence in the progressive changing of the narratives that we need to recover the *body* too often set aside, but also to rediscover ourselves.

*Keywords*: voice, vocalic, body, imaginary, rhythm, poetry.

### *Introduzione*

Ogni pensiero umano è rappresentazione, cioè passa attraverso delle articolazioni simboliche di cui l'Immaginario è il connettore. L'Immaginario non è una forma di rispecchiamento del reale, non è semplicemente "un'immagine di", piuttosto è produzione incessante di figure, forme, immagini, suoni, voci<sup>1</sup>. Da un punto di vista psicogenetico, l'Immaginario si organizza parallelamente con lo sviluppo viscerale e sensomotorio del lattante e contribuisce verosimilmente alla costruzione della rappresentazione materna che si fonda sul calore della madre, il suo odore, la consistenza della sua pelle e del suo tono muscolare, la sua voce.

---

\*Ricercatore - Université du Québec à Montréal.

<sup>1</sup> Gilbert Durand, *L'immaginario. Scienza e filosofia dell'immagine*, tr. it. A.C. Peduzzi, Red Edizioni, Como 1996, p. 28.

Questo periodo di pandemia ci invita a riflettere su un Immaginario che ha di fronte a sé il problema di rigenerarsi, di trovare nuove forme di rappresentazione del reale, di costruire nuove realtà, nuove relazioni. Ma che come sempre deve superare l'irriducibilità del senso. Si pensi all'interesse, oggi più che mai attuale, per i mondi virtuali che permettono di soddisfare le pulsioni di fuga dal mondo. Al tempo del covid-19, un mondo virtuale in cui trovare rifugio rinvierebbe sicuramente ad una dimensione spazio-temporale senza questo virus, senza mascherine, senza distanze di sicurezza, senza lavaggi compulsivi di mani, senza espressioni collettive di paura e di tristezza. Dietro la volontà di fuggire da questa realtà c'è il timore di imbattersi in un soggetto biologico di una dimensione genomica tra i 26 ed i 32 kilobasi. Spinoza lo classificherebbe un "brutto incontro" con un corpo<sup>2</sup>.

Il filosofo olandese definisce il corpo come l'insieme dei rapporti che lo compongono. Ogni corpo è costituito da infiniti altri corpi, i quali intrattengono rapporti tra loro e con l'esterno. È qui che entra in gioco nella filosofia spinoziana la nozione di *potenza*, definita come la forza d'esistere di un corpo. Tale forza, poiché determinata dagli incontri tra i corpi, determina un continuo ampliamento o una diminuzione della potenza d'agire, che Spinoza identifica rispettivamente con la *gioia* e la *tristezza*. Ogni corpo ha, perciò, una capacità diversa di essere affetto, cioè di entrare in composizione/decomposizione con gli altri corpi. Proviamo gioia quando incontriamo un corpo che si compone bene con il nostro e, al contrario, siamo tristi quando ci troviamo di fronte ad un corpo che determina un abbassamento della nostra potenza d'agire. L'incontro tra l'uomo ed il covid-19 ad esempio, sarebbe un cattivo incontro; mentre l'incontro con la persona che amiamo può essere considerato un buon incontro.

I viaggi nei mondi virtuali sanzionano l'inconsistenza del principio di realtà<sup>3</sup> e permettono l'uscita dal piano di *immanenza*<sup>4</sup> e da quella che nella

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Milano 2010.

<sup>3</sup> Il concetto di «realtà» è stato coniato da Duns Scoto che ha usato il termine "realitas" nella disputa scolastica sugli universali per designare l'esistenza – "la realtà" – di questi ultimi. Il problema degli universali investe il fondamento e la validità della conoscenza: esso riguarda la determinazione del rapporto tra idee/categorie mentali, espresse con termini linguistici, e le realtà extramentali; molto semplicemente, tra il pensiero e ciò che esiste. Nel lessico filosofico moderno il termine "realtà" indica «il modo d'essere delle cose in quanto esistenti fuori dalla mente umana o indipendentemente da essa» – in contrapposizione all'«idealità» che designa invece «il modo d'essere di ciò che è nella mente e non è o non può essere attuato nelle cose».

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, « Immanence: une vie ... », in *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris 2003.

storia del pensiero occidentale è la prigione fisica del corpo. Da qui la necessità di riflettere sulla voce che, se da un lato è capace di aprire mondi nell'Immaginario, dall'altro ci ricorda il nostro essere, prima di tutto, *corpo*.

### *Voci "a controcorrente"*

Quando ci imbattiamo nella voce siamo di fronte ad un fenomeno che non è puramente anatomico o meccanico ma che rinvia a livelli profondi dell'esperienza spirituale ed emotiva. Sicuramente una buona parte della difficoltà di fornirne una definizione è determinata non solo dall'impossibilità di accedere fisicamente all'organo vocale e di toccare la zona in cui si produce il suono, ma anche dal fatto che quando parliamo o cantiamo collochiamo le sensazioni fonatorie non tanto nella laringe quanto nella testa o in altre parti del corpo. Il termine *voce* da un lato indica la manifestazione acustica, il suono, frutto del gesto laringeo, dall'altro il mezzo, assolutamente personale, attraverso il quale ogni essere umano esprime i propri pensieri e le proprie emozioni. Il fenomeno vocalico si concretizza in un'esperienza unitaria in cui la parte sensoriale, uditiva, corporea e quella semantica, sono inscindibili<sup>5</sup>.

Nella riflessione filosofica occidentale non sono pochi i tentativi di boicottaggio nei confronti della voce: il vocalico ci riporta al grande assente della riflessione filosofica occidentale, il corpo, da sempre rinnegato in virtù del primato del pensiero. Esistono però delle tradizioni in cui la voce è ancora corpo, e non è ridotta al suo essere parola. Il ritratto di una voce fortemente ancorata al corpo è presente, ad esempio, nella tradizione ebraica e in quella ellenica pre-metafisica. Queste due tradizioni si innestano su una radice profondamente vocalica, che non vivrà grandi modifiche nel mondo ebraico, mentre subirà un cambio di rotta molto importante nel mondo greco, a partire dalla nascita della metafisica platonica<sup>6</sup>.

La cultura ebraica è costruita attorno alla sfera vocalica e ad essa riconduce la presenza del divino. Di primo acchito penseremmo che si tratti quindi di una voce puramente trascendente e non corporea, invece no. È una voce prima di tutto corporea. Lo si evince esaminando i due termini che nella

---

<sup>5</sup> Ida Maria Tosto, *La voce musicale. Orientamenti per l'educazione vocale*, EDT srl, Torino 2009, p. 12.

<sup>6</sup> Il seguente articolo non si propone di essere una trattazione esaustiva della *voce* nella tradizione ebraica e pre-ellenica. Il suo scopo è di fornire al lettore uno spunto di riflessione su questi temi e su una *voce* che non è necessariamente parola.

Bibbia jahvista<sup>7</sup> indicano il vocalico: *ruah* e *qol*. La *ruah* indica il *respiro*, il *soffio* (nella versione greca dei Settanta troviamo il termine *pneuma*, il latino *spiritus*); *qol* indica invece la voce non linguistica e corrisponde alla *phonè*. Il *qol* afferisce alla sfera acustica e si riferisce a tutto ciò che è percepibile dall'orecchio, ma non ha mai a che fare con il semantico (non è mai *dialektos*). La notevole affinità tra *ruah* (soffio, *pneuma*) e *qol* (voce non linguistica, *phonè*) può essere riassunta in queste caratteristiche: entrambi afferiscono alla bocca di Dio (i), evocano l'intreccio di voce e respiro inteso come creazione (ii), appartengono ad una sfera fondamentale del senso che viene prima della parola (iii), sono usati spesso indifferentemente, come è tipico non solo della tradizione ebraica, ma anche di tutte le tradizioni mistiche arcaiche in generale (iv)<sup>8</sup>.

Ciò che distingue il *qol* dalla *ruah* è il suono. Oltre a indicare la voce non linguistica (la *phonè*), il *qol* designa infatti anche l'effetto acustico del vento, della bufera e del tuono. Quel suono capace di spaventarci, di farci venire i brividi o di farci viaggiare in universi lontani. La differenza tra il *qol* e la *ruah* risulta più chiara se prendiamo in considerazione due sue occorrenze. Nel Salmo 33 la *ruah* indica il fiato, l'alito vivificante di Dio soffiato nella bocca di Adamo. Quanto al *qol*, possiamo soffermarci sul Salmo 29 dove si racconta la creazione mediante il *qol* di Jahvè, una voce creatrice che potente e fragorosa tuona sulle acque<sup>9</sup>. Per l'antico Israele, sia la creazione sia l'autorivelazione non avvengono, quindi, mediante la parola – come sostiene la rilettura cristiana del Vecchio Testamento<sup>10</sup> – bensì attraverso il *respiro* di Dio. Questa voce appartiene sempre a una sfera che si distingue dalla parola ed è da essa indipendente: è un puro vocalico indifferente alla funzione semantica della lingua, è *fiato*, è *corpo*. L'appartenenza di *qol* a una sfera indipendente dalla parola è testimoniata anche dal fatto che in ebraico “dire” è *amar*. Questo verbo si riferisce al parlare inteso come una comunicazione di contenuti, che presuppone un

<sup>7</sup> Il racconto jahvista costituisce la più antica tradizione compositiva rintracciata nel Pentateuco ed ebbe origine nella Giudea. Le altre due tradizioni compositive sono, rispettivamente, quella elohista e quella sacerdotale.

<sup>8</sup> Cfr. Martha Feldman, Judith T. Zeitlin, *The Voice as Something More: Essays Toward Materiality*, University of Chicago Press, Chicago 2019, p. 282.

<sup>9</sup> Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 22-24.

<sup>10</sup> Cfr. *Genesi*, I, 3 in cui la creazione viene descritta come un evento verbale di Dio: “Dio disse: ‘sia la luce’. E la luce fu”. Emmanuelle Testa (a cura di), *Genesi*, Marietti, Torino 1969-1974.

ascolto e una risposta. Così, mentre *amar* si riferisce ad un evento verbale in cui l'aspetto acustico è funzionale alla comunicazione dei contenuti, *qol* indica il puro fenomeno acustico che prescinde da ogni contenuto verbale. Quella ebraica è, perciò, una voce che precede, genera ed eccede la parola. Il *qol* indica la presenza nella lingua di qualcosa di inespresso che vibra in fondo ad ogni espressione. L'idea di comunicazione rintracciabile nella tradizione ebraica – a differenza della nostra che ritiene che la funzione primaria della parola sia trasmettere dei contenuti – è, infatti, che i parlanti *si comunicano l'un l'altro*, nella voce di Dio, che vibra nel suono della loro lingua: è questa la comunicazione originaria che rende possibile ogni altra comunicazione.

Il fatto che la parola nella cultura ebraica sia irrimediabilmente connessa alla corporeità del fiato e della voce è reso palese anche dal fatto che la scrittura semitica fa uso di un alfabeto consonantico che omette, quindi, le vocali. Il suono delle vocali non passa, perciò, all'ordine visivo insonoro della scrittura, ma deve essere aggiunto da chi legge a voce alta. Non solo, anche nella modalità di lettura del testo sacro riverbera l'essere corporeo della parola: la Bibbia – chiamata dagli Ebrei *Miqrà*, cioè lettura, proclamazione (dal verbo *qarà*: chiamare, proclamare, dichiarare) – viene letta a voce alta con un'ondulazione ritmica del corpo, mentre per i Cristiani la lettura è silenziosa e immobile<sup>11</sup>.

*L'avvento della metafisica e la voce che diventa “ingombro materiale”*

Tuttavia, con l'avvento della metafisica la voce non solo perde il suo primato sul semantico, ma viene anche ridotta ad un ingombro materiale. L'atto inaugurale della metafisica consiste, infatti, in un doppio gesto: separare la parola dai parlanti e fondarla nel pensiero, nel significato mentale, di cui la parola stessa, nella sua materialità sonora, diventa espressione. La voce articolata viene quindi tematizzata come la componente acustica del linguaggio che, al contrario del *qol*, è intenzionata a significare. Alla voce spetta soltanto il compito di sonorizzare i significati, fornire una veste acustica al lavoro mentale del concetto. Ridotta a significante acustico, la voce dipende così dal significato che è definito dalla metafisica come un oggetto del pensiero caratterizzato da visibilità e chiarezza (*noema* o *idea*). Capiamo bene, quindi, come l'ordine dei significati appartenga alla sfera visiva. Mentre nella tradizione ebraica la metafora guida della verità è l'ascolto, la tradizione metafisica di matrice greca intende invece la verità in

<sup>11</sup> Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, pp. 24-26.

termini di metafora visiva. Verità in greco è, infatti, *aletheia*: termine che indica ciò che non è nascosto da alcuna ombra perché risplende in piena luce<sup>12</sup>.

La convinzione che la vista sia il più nobile tra i cinque sensi caratterizza tutta la cultura greca ed appare in qualche modo anche giustificata dal fatto che chi ascolta è completamente esposto a eventi sonori, provenienti dall'esterno, che non è in grado di controllare. Le nostre orecchie sono sempre aperte, anche quando dormiamo: rispetto ai suoni siamo in posizione passiva. Pensiamo ad Ulisse e ai suoi compagni, nel libro XII dell'*Odissea*, esposti al canto ammaliatore delle sirene da cui riescono a salvarsi solo perché l'eroe acheo tappa loro le orecchie e si fa legare all'albero della nave. Al contrario dell'udito, la vista, invece, suggerisce una posizione attiva del soggetto, che può aprire e chiudere gli occhi quando vuole.

Il ruolo di primo piano attribuito al *noema* a discapito del vocalico ed istituito dalla metafisica trova conferma nell'ubicazione fisiologica della parola e del pensiero stabilita da Platone e che rispetta il primato dell'intelligibile. Platone colloca la parola nella bocca ed il pensiero nel cervello.

Secondo il classicista inglese Richard Broxton Onians<sup>13</sup>, infatti, prima dell'avvento della metafisica il pensiero era collocato nei polmoni, in base ad una relazione che vedeva ricondurre il *pensiero* alla *parola*, quest'ultima, a sua volta era ricondotta alla *voce*, che riportava al *respiro* contenuto nelle (*phrénes* (che sono tanto i polmoni che il diaframma) e, da questi, al *thymos* / *thumos* (soffio, respirazione)<sup>14</sup>.

Il pensiero derivava per i Greci premetafisici dalla parola, dunque veniva situato nell'apparato respiratorio e negli organi di fonazione. Fonte principale del respiro erano le *phréynes*, organi nerastri contenenti una

---

<sup>12</sup> Laura Candioto, «*Nous e phren*: conoscenza intellettuale, razionalità discorsiva e saggezza erotica in Socrate e Platone», *Methodos*, vol. 16, 2016.

<sup>13</sup> Richard Broxton Onians (1899-1986), docente di Latino all'Università di Londra, dedicò la sua vita al tentativo di recuperare il momento aurorale in cui il linguaggio e le idee scaturiscono spontaneamente dalla realtà.

<sup>14</sup> Id., *Les origines de la pensée européenne: sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin: où l'on interprète de façon nouvelle les témoignages des Grecs, des Romains et d'autres peuples apparentés ainsi que quelques croyances fondamentales des juifs et des chrétiens*, Éditions du Seuil, Paris 1999.

Per quanto riguarda il *phren*, cfr. Shirley D. Sullivan, *Psychological Activity in Homer. A Study of Phren*, Carleton University Press, Ottawa 1988.

sostanza aeriforme che Omero chiama *thymos*<sup>15</sup>. Quest'ultimo corrisponde a un'esalazione del sangue che secondo la fisiologia del V secolo a.C. sarebbe concentrata attorno ai polmoni e al cuore e che sarebbe responsabile non solo delle emozioni, ma anche delle funzioni intellettuali. Ne troviamo conferma nei poemi omerici, in cui il "pensare" si definisce come un "parlare" la cui sede è individuata negli organi corporei che vanno dalla zona del petto a quella della bocca e in cui si narra di divinità che soffiano negli uomini non solo emozioni, ma anche pensieri.

Il cambio di ubicazione del pensiero dai polmoni alla testa segna anche il suo primato rispetto alla voce e la sua emancipazione dal corpo. Il pensiero guadagna così uno statuto metafisico e insonoro, divenendo la sede primaria della *psychè*, ossia della mente<sup>16</sup>. C'è da dire, però, che l'identificazione delle *psychè* con la mente ha scarsi riscontri nella cultura greca precedente: dal momento che, come abbiamo detto, il pensiero risiedeva nei polmoni, e quindi non nella testa, nel periodo arcaico la *psychè* era del tutto corporea ed indicava una sostanza con funzioni procreative<sup>17</sup>. Ciò trova riscontro nell'etimologia del termine *psychè*, che deriva dal verbo *psycho*, che vuol dire «soffiare». Il termine latino corrispondente a *psychè* è infatti «anima», dal greco *anemos*, che vuol dire «vento», «soffio». Tuttavia non si tratterebbe di un "soffio" che ha a che fare con l'attività respiratoria: secondo Onians, infatti, *psychè* si riferirebbe all'aria che soffia il seme fuori dal pene. Il contenuto della scatola cranica era dunque seme procreativo che, passando attraverso il tubo osseo della spina dorsale, raggiungeva il pene e veniva da esso soffiato all'esterno<sup>18</sup>. L'operazione compiuta da Platone è dunque, precisamente, quella di spostare le funzioni intellettuali in una sede che non aveva nulla a che fare con il pensiero, ma che era responsabile della procreazione.

---

<sup>15</sup> Alessandro Baricco (a cura di), *Homère, Iliade*, Albin Michel, Paris 2006. Per quanto riguarda la nozione di *thymos*, cfr. Olivier Renaut, *Platon: la médiation des émotions. L'éducation du thymos dans les dialogues*, Vrin, Paris 2014. Cfr. il famoso verso: «nella sua *phren* e nel suo *thymos*» (*Iliade*, VI, 447).

<sup>16</sup> Laura Candiotti, «*Nous* e *phren*: conoscenza intellettuale, razionalità discorsiva e saggezza erotica in Socrate e Platone», *Methodos*, vol. 16, 2016.

<sup>17</sup> Philippe Jaeger, «Quelques préfigurations de *psyché/soma* et *esprit*», *Revue française de psychanalyse*, 2010/5 (Vol. 74), pp. 1729-1733.

<sup>18</sup> Onians, *Les origines de la pensée européenne: sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin*, p. 35.

### *Singularità, ritmo e poesia*

In *Un re in ascolto* (1984), racconto che fa parte della raccolta *Sotto il Sole Giaguaro*, Italo Calvino ci ricorda la valenza corporea della voce. Il racconto, che ha per tema i cinque sensi, narra la storia di un sovrano la cui ossessione è la vigilanza acustica sul suo regno: il re-orecchio siede immobile sul trono intento a decifrare tutti i suoni che gli arrivano e ad interpretarli come segni di fedeltà o congiura. Una notte il sovrano sente provenire dal buio di una finestra una voce di donna. A quel punto il re si riscuote, quella voce lo emoziona. La sua vigilanza uditiva si interrompe davanti alla singularità di quella voce in quanto voce, testimone dell'unicità di ogni essere umano<sup>19</sup>.

Potremmo dire che il re-orecchio, al contrario di quanto fa da secoli la filosofia occidentale a partire dall'avvento della metafisica, si concentra sul vocalico ignorando il semantico. Mettendo al centro del racconto il senso dell'udito e la donna che canta nel buio di una finestra, Calvino pone l'enfasi su un Immaginario vocalico e, di conseguenza acustico, a dispetto di un Immaginario "fatto di immagini" e all'insegna del senso visivo. Al contrario, in *Un re in ascolto* non c'è spazio per la vista: affinché l'orecchio mostri il suo naturale talento a percepire la singularità di una voce che, da sola, è in grado di attestare l'unicità di ogni essere umano, chi la emette deve rimanere invisibile. La strategia di Calvino è precisa. All'emissione fonica non corrisponde l'apparire di nessun volto. La vista non ha alcun ruolo. Per Calvino la voce è l'equivalente di ciò che ogni persona ha di più nascosto e più vero. La voce è, in altri termini, il *corpo* che la emette. Calvino scrive:

Una voce significa questo: c'è una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell'aria questa voce diversa da tutte le altre voci. Una voce mette in gioco l'ugola, la saliva, l'infanzia, la patina della vita vissuta, le intenzioni della mente, il piacere di dare una propria forma alle onde sonore<sup>20</sup>.

La voce è, perciò, una rivelazione che procede da dentro a fuori, spingendosi nell'aria verso l'orecchio altrui, analogamente al significato originario di *psychè* e secondo un ritmo peculiare. Ogni voce ha, infatti, un suo particolarissimo ritmo che, come vedremo, ne ribadisce l'essenza corporea.

Lo stretto legame del *ritmo* con il corpo emerge già in Aristosseno da Taranto, considerato il teorizzatore universale del ritmo ed autore degli

<sup>19</sup> Italo Calvino, *Un re in ascolto* in *Sotto il sole giaguaro*, Mondadori, Milano 1995, pp. 65-66.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 68-69.

*Elementa rhythmica*. Il ritmo, inteso come «scansione del tempo»<sup>21</sup>, secondo questo allievo di Aristotele avrebbe la sua dimora in una zona di confine mobile tra due orizzonti opposti: il corpo ed il pensiero. Esso, infatti, non è legato solo alla dimensione temporale, ma anche ad una dimensione materiale che permette la scansione stessa. Tale scansione è realizzabile poiché il ritmo intercetta una materia, cioè il movimento corporeo sonoro o verbale, chiamato da Aristosseno *rhythmizòmenon*<sup>22</sup>. Il campo di pertinenza del *rhythmizòmenon* coincide con la funzione di organo-ostacolo svolta dal sensibile nello slancio intuitivo, e, precisamente con l'idea di cambiamento e reciprocità espressa dal termine tedesco *Wechsel* («scambio»). È il ritmo a mettere in contatto tra loro due mondi distinti e ad agevolare l'intercettazione tra due piani diversi<sup>23</sup>.

In un passo di *Filosofia della Musica* Silvia Vizzardelli richiama alla mente la rappresentazione di Vladimir Nikolić, *Rhythm*: cinque persone seguendo il ritmo della techno-music si fanno ripetutamente il segno cristiano-ortodosso della croce. Sul palco quel segno della croce tanto ripetuto non è più una semplice manifestazione di fede ma si è trasformato in *altro*, proprio perché ripetuto. Si tratta di un'esperienza in cui spirituale e materiale si compenetrano a vicenda ed in cui lo spirituale passa attraverso il corpo per trovare il suo momento di slancio. L'essenza del ritmo emerge così in tutta la sua chiarezza: è il contatto psicosomatico indispensabile per maturare lo slancio. Il *rhythmós* per Aristotele non era infatti soltanto lo *schéma*, cioè la forma o il modello, ma anche la posa che un corpo assume danzando e che il ritmo fissa nella continuità della danza<sup>24</sup>. Quella posizione cristallizzata come in un blocco di ghiaccio rappresenta il passaggio tra due movimenti, quello appena avvenuto e quello che si sta per produrre. Il ritmo sta lì, come movimento in potenza: esso è l'esempio più chiaro di contatto psicosomatico, vincolato da un lato al pensiero, dall'altro al corpo. Il ritmo è esemplificabile perciò nel lasciarsi attraversare da un movimento corporeo sonoro o verbale, con l'effetto di una vibrazione<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Giovanni Piana, *Filosofia della musica*, Angelo Guerini e Associati, Milano 1991, pp.176-177.

<sup>22</sup> Amedeo Visconti, *Aristosseno di Taranto*, Publications du Centre Jean Bérard, Napoli 1999.

<sup>23</sup> Silvia Vizzardelli, *Filosofia della musica*, Laterza, Bari 2007.

<sup>24</sup> Piana, *Filosofia della musica*, pp.180-181.

<sup>25</sup> Cfr. *ivi*, p. 179.

In *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry* (1984) Edward Kamau Brathwaite<sup>26</sup> riflette sull'elemento ritmico della voce. L'autore sostiene che ogni voce contiene in sé la vibrazione dei suoni naturali e artificiali del mondo in cui vive il parlante. La lingua imita la sonorità dell'ambiente producendo una musicalità particolare, che è quella che ci fa riconoscere una lingua come diversa dalla nostra. La tesi centrale di Brathwaite è che il vocalico sia il nucleo essenziale intorno a cui si organizza anche la struttura semantica della lingua. Si tratta di una vocalità che imita innanzitutto i suoni dell'ambiente circostante. L'orecchio del parlante è immerso in un universo acustico che gli trasmette le sue cadenze ed i suoi ritmi. La base del vocalico è musicale, nel senso che si uniforma alla sonorità contestuale del mondo e ai suoi rumori, e vi partecipa<sup>27</sup>. Ciò è evidente se pensiamo ad i poeti che affidando il suono delle parole alla musicalità del metro lavorano precisamente su questo presupposto. Brathwaite ritiene, infatti, che la poesia non possa esistere nel testo scritto perché questa appartiene esclusivamente al mondo dell'oralità che partecipa all'universo semantico<sup>28</sup>.

Un esempio palese è fornito dalle performances della poetessa siciliana Maria Costa (1926-2016) raccolte in *U me regnu è u puitari*, in cui la poetessa recita i suoi componimenti in vernacolo<sup>29</sup>. I temi trattati dalla Costa non hanno niente di astratto e di intellettualistico. Le interessano le cose semplici: il mare, il vento, la vita quotidiana della gente comune che vive del sudore della fronte. Fin dai primi componimenti (tra i quali *Mari; Rema i muntanti, Rema i scindenti; Gricali ventu cavalieri*) capiamo bene come la vocalità stessa della poetessa – attraverso le sue caratteristiche timbriche e ritmiche – sia parte integrante del significato. Maria Costa sfrutta la capacità naturale del suono, come oggi noi non siamo più abituati a fare, mettendoci di fronte ad una voce che, con le sue mille sfumature, è il luogo della differenziazione e dell'unicità ma anche dell'inafferrabile. Tracciare un'eziologia del fenomeno vocale è, infatti, impossibile. La *voce* è *voce* al

---

<sup>26</sup> Brathwaite nasce nel 1930 a Bridgetown, nelle Barbados e muore il 4 febbraio 2020. Professore di Letteratura comparata alla New York University, è considerato una delle voci più importanti nel panorama letterario caraibico.

<sup>27</sup> Edward Kamau Brathwaite, *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, New Beacon Books, London 1984, p. 70 et segg.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> Maria Costa, *U me regnu è u puitari*, Phoné. Suoni e Canti della Tradizione, dicembre 2008.

presente, essa attesta il *qui ed ora* del nostro esserci, ed allo stesso tempo, con l'evocare la realtà attraverso suoni vocalici e pre-vocalici, agisce sull'Immaginario, ci fa fare un'esperienza del mondo, non lo reifica distanziandolo, ma ne diventa complice.

UTOPIA IN MUSIC AND ITS INFLUENCE  
ON POLITICAL BELIEFS  
**Emmanuel Heisbourg\***

“None of the abstract concepts comes closer to fulfill  
utopia than that of eternal peace”<sup>1</sup>  
Theodor W. Adorno

*Abstract:* The aim of this article is to understand to which extent musicians rely on the imagination of the utopian/dystopian universe in 20th century popular music and how it politically influences the listeners. Firstly, we will explore the philosophical world in order to understand the link between music philosophy and utopia, secondly, we will investigate what is the political message behind these utopias and how they are musically expressed. Finally, we will try to understand how it could politically impact the listeners. We observe that this influence depends of the musical expression of utopian thought, if the musicians express the utopian universe in an “elusive” perspective the interpretation of the utopia will be different than a utopian universe presented in a “concrete” perspective.

*Keywords:* Music, Politics, Musical philosophy, Utopia, Dystopia, Belief.

### *Introduction*

Utopia describes, “a fictional universe, usually a society that is ideal, but which, failing to agree sufficiently with the conditions of reality, is destined to always remain in the dream state”<sup>2</sup>.

In the current pandemic situation during which this article is written, it seems that we need more than ever to refer to the concept of “utopia”: in order to imagine the post-covid world our capacity to project ourselves in what we consider “an ideal” world will be a determinant. In these trying times, our imagination is also our best ally, it allows us to cope with the present and to imagine a world where human contacts are not deadly.

---

\*Ricercatore - Université de Montréal.

<sup>1</sup>Theodor Adorno, *Minima moralia: Reflections on a damaged life*, Verso, London 2005, p. 26.

<sup>2</sup> Lyman Tower, *The three faces of utopianism revisited*, “Utopian studies”, vol. 5, 1994, pp. 1-37.

However, philosophers did not wait for a global pandemic to imagine the best possible outcome. One of the early appearances of “utopianism” can be traced back to the *Republic* of Plato in which Socrates imagines an ideal society based on an egalitarian city rules by philosophers<sup>3</sup>. However, the concept will be fully defined and constructed in the 1516 by Thomas Moore in his masterpiece *Utopia*<sup>4</sup>. The concept of *utopia* is often opposed to the idea of a *dystopia*, which is “an imaginative society contrary to the ideal, for instance a society organized to crush the individual is considered as dystopian”<sup>5</sup>. We will therefore use both terms, *utopia* to refer to the best possible society and *dystopia* to the worst possible society.

One of the underlying assumptions around each utopia/dystopia is the existence of an ideal or harmful political system that would allow these dreams to be fulfilled. Historically several utopianist movements are solely based on the imagination of a political ideal such as Fourierism, the Icarians and the Owenism which are examples of “political utopia” based on egalitarianism ideals<sup>6</sup>. On the political implication of the Icarians, Etienne Cabet wrote:

Utopias and other models of government, based on the public good, maybe inconceivable because of the disordered humans [...]. But even though we find it impossible, they are ridiculous to sinful people whose sense of self-destruction prevents them from believing<sup>7</sup>.

Through this quote Cabet underlined that the ultimate end of the utopia is not its realization but its capacity to stimulate the imagination and through this process also highlight the current political issues. Furthermore, it seems that the utopian thought stimulates the imagination of artists of different fields (literature, painting, music). For instance, in the 20th century the concept of dystopia was very popular among writers particularly in science fiction with books such as *Brave New World* (1930) by Aldous Huxley or *1984* (1948) by

---

<sup>3</sup> Neumann Harry, *Plato's Republic: Utopia or Dystopia?*, “The Modern Schoolman”, vol. 44, 1967, pp. 319-330.

<sup>4</sup> Fátima Viera, *The concept of utopia*, “The Cambridge companion to utopian literature”, 2010, pp. 3-27.

<sup>5</sup> Gregory Claeys, *News from somewhere: Enhanced sociability and the composite definition of utopia and dystopia*, “History”, 2013, pp. 145-173.

<sup>6</sup> Kumar Krishan, *Utopian thought and communal practice: Robert Owen and the Owenite communities*, “Theory and Society”, vol. 1, 1990, pp. 1-35.

<sup>7</sup> Roberts Leslie, *Etienne Cabet and his voyage en Icarie*, 1840, “Utopian studies”, 1991, pp. 77-94.

George Orwell. These works are often based on an infamous political system where society is dominated by dictators whose objective is the total conformity of the population towards the laws and the state. Moreover, they also had a significant impact on the 20<sup>th</sup> century political belief<sup>8</sup>. We also find trace of utopia in other arts such as the architecture (*Tower of Babel*, in Iraq), the cinema (*Metropolis* from Fritz Lang, 1927) or even in painting (*Ossification prématurée d'une gare* from Salvador Dalí, 1930).

However, despite the importance of the utopian thought in art, we rarely observed how the association of music and utopia impacted the political reflexion. One particularity of utopianism in music is the idea that the utopia does not exist in itself and is part of an artistic project. This tension between the artistic project and the imagination of the ideal could impact the perception of the utopia<sup>9</sup>. Moreover, music, and especially popular music in the 20th century, reached a wide audience which has been rarely exposed to utopianism before, we therefore, wonder how it impacted the political thought of this new audience.

In order to understand how the use of utopianism in music influences the political thought of the listeners, we will first explore how philosophers and musicians referred to utopias. Then we will seek to understand how the Utopians thoughts are treated in the song and by which means.

### *Philosophical reflections on the impact of music on politics*

In this paragraph we will examine some reflections by philosophers who had already questioned the music-political link and positively expressed themselves on the ability of music to influence political beliefs<sup>10</sup>. If we look at a classic philosopher like Plato, we can observe how he anticipated many future reflections about music influence on political attitudes. A passage of *Republic* says:

---

<sup>8</sup> Matthew Benjamin Cole, *Dystopia and Political Imagination in the Twentieth Century*, Duke University, Durham 2017.

<sup>9</sup> On the tension of the musical advent and its impulse towards the imagination see: Silvia Vizzardelli, *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Bruno Mondadori, Milano-Torino 2010.

<sup>10</sup> This paragraph intends to offer examples of philosophers who have become interested in the role of music in politics in order to enrich the reflection with voices not only coming from the musical or political sphere, but also, given the great relevance, from the philosophical sphere. The paragraph has no claim to exhaustiveness.

- “What are the plaintive harmonies? Tell me, because you’re a musician.
- This is the mixed Lydian and the acute, and a few other similar.
- And what are the soft and used harmonies in treats?
- The Ionian and the Lydian, which we call loose harmonies.
- Can they be of any use for people of war?
- Of no use; so, there may well be only Dorian and Phrygian harmonies left”<sup>11</sup>.

Plato considers that music is an art allowing the elevation of the intellect of the citizen; this is how music fits into its ideal city<sup>12</sup>. For him, there are no detours: bad music must be banished from the just city, because of its moral consequences on the individual and its political consequences on the city. The theme of censorship and freedom of expression is fundamental to Plato: it is based on a conception of the truth or the falsity<sup>13</sup> of the arts which is superimposed on the discourse on their moral value and which has its source in the Platonic conception of the arts as imitations. Real music is that of the artist who achieves the balance between the contrary elements of his human nature: reason, passions and appetites. Music breathes joy and serenity which is the emotion of the human in harmony with the cosmic order. Music leads to action, which is good for the soul and can even heal the agitated soul. It promotes solidarity in the city by providing a framework and an aesthetic for common action, on the ceremonial, liturgical or military level.

If we make a time jump, we can observe that the music raises in a transversal way a large number of problems which agitate the anthropology of the Moderns: the reference to nature, the possibility of imitation, the transformation of passions. The philosophies of music in the classical age therefore initiate a reflection on representation, in its epistemological, social and political aspects. They illustrate concretely the transition from 17th-century rationalism to the empiricism of the Enlightenment.

---

<sup>11</sup> Alain Badiou. *La République de Platon*, Fayard, New York 2016, p. 65.

<sup>12</sup> Claude Desplanques, *La musique et sa place dans la cité chez les philosophes grecs*, “Enseignement Philosophique: Revue de l’Association des Professeurs de Philosophie de l’Enseignement Public”, 2007, pp. 17-38.

<sup>13</sup> Plato leads a rearguard fight against what he considers the source of evil: moral and political relativism peddled by the sophists and the rhetoricians who take refuge behind Heraclitus and draw from the laconic teachings of the master a form of irrationalism based on the fact that the cosmos would be lawless chaos, an unstable balance of opposites in perpetual struggle, in change so constant that we never bathe twice in the same river.

According to Jean Jacques Rousseau, music has a physical impact and through this physical influence could unify groups and excites violence, in short music reveals social and political processes<sup>14</sup>. The music's impact on society could be summarized by a quote from the ethnomusicologist John Blacking, who states: "Being organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society"<sup>15</sup>. To that end individual make sense of music by mentally organizing the different musical information: rhythm, harmony, tone. Similarly, the individuals make sense of society by creating logic links between its different components, work, money, status, law.

Rousseau's writings on music were hardly accessible. We recall that the *A Complete Dictionary of Music* (1764) was born from the articles that Diderot commissioned, for the *Encyclopedia* (1751), from the one in whom Diderot saw, above all, a musician: Rousseau. The latter, it is true, counted on this facet of his talent to find a place in society. Overwhelmed, relieved of his honor and his fees, Rousseau set out to show that the Ramist system led to an art of non-communication. Now, "any song that says nothing is nothing". Music, according to him, is a language, it must be the art of living expression. Rousseau bases his linguistic and musical thinking on the need to reconcile the fulness of origins and knowledge. The dream of a regenerated art is looming: poetry speaks to the mind, music appeals to the ear, painting delights the eyes; the reunion of the three renews with the first festivals, at the time of the unity of speech and melody. The opera is a masterpiece of civilization, to which Rousseau entrusts the mission of bringing about this return to the origin, which is also the cancellation of time.

Eminent figure of the Risorgimento, Giuseppe Mazzini symbolizes the fight for the reunification of Italy, which he supported, from his London exile, by the tireless organization of uprisings against foreign "occupiers", and an activity of writer, journalist, pamphleteer. His *Philosophy of Music* (1836), the only text he devoted to music, is part of a program outlining the regeneration of Italian culture, an essential element for the creation of new mentalities and political structures. His work is presented as a project for the renewal of the opera. The opera that Rossini - a symbol of conquering individualism - has brought to its point of perfection is now obsolete. Mazzini believes that he perceives a new aesthetic in Donizetti. The absolute reign of

---

<sup>14</sup> Jean-Marie Donegani, *Musique et politique: le langage musical entre expressivité et vérité, "Raisons politiques"*, vol. 2, 2004, pp. 5-19.

<sup>15</sup> John Blacking, Eric Blondel, and Marika Blondel, *Le sens musical*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, p.12.

melody and the fragmentation of form are no longer satisfactory: it will take unity, a predominant color, historical plausibility, giving more space to the choirs, reworking the recitative. Mazzini went so far as to anticipate the Wagnerian leitmotif - which led to his ideas being commented on again at the end of the 19th century. This essential text is therefore not another pamphlet or satire: its incisive formulations are at the service of regeneration, the transition from a simple form of distraction to a “social opera” that would become part of the city.

Moreover, according to the philosopher Max Weber, music can anticipate new political and scientific paradigms. Indeed, despite the irrational behavior music induces, the latter is ruled by extremely rational laws which are contained in the concept of “music theory”<sup>16</sup>. Therefore, Weber conceived the development of music theory as a vast movement of rationalization which preceded and inspired science, politics and economics<sup>17</sup>.

Music occupies a significant place in Gilles Deleuze’s thought, from contemporary music to baroque, classical and romantic music, and more broadly to all sound signals. Solicited at an expressive, technical, historical, no less than anthropological and political level, Deleuze draws inspiration from contemporary musical practice to create his concepts - *ritournelle*, *rhizome*, *agencements*, *machines* - to name a few, now translated into many languages.

In many cases, philosophers reflected on the reality around them in which the close links between politics and music were manifest. We refer for example in the case of Mao Zedong’s “cultural revolution”, music was used to build the “communist utopia” by efficiently brainwashing the population<sup>18</sup>. Nazi Germany also used music as a propaganda tool by banning the works of Jewish composers (e.g. Schoenberg) and praising the contributions of German composers. Adolf Hitler was strongly influenced by Richard

---

<sup>16</sup> Music theory is the corpus of rules that allows musicians to compose, write and teach music (see Brown & Dempster, *the scientific image of music theory*, “Journal of Music Theory”, vol.1, 1989, pp. 65-106).

<sup>17</sup> Max Weber, Jean Molino, Emmanuel Pedler, *Sociologie de la Musique. Les Fondements Rationnels Et Sociaux de la Musique*, Métailié, Paris 1998.

<sup>18</sup> Arnold Perris, *Music as Propaganda: Art at the Command of Doctrine in the People’s Republic of China*, “Ethnomusicology”, vol 27, 1983, pp. 1-28.

Wagner, regarded as anti-Semitic to the point that the dictator set him up as an example of what “Aryan music” should be<sup>19</sup>.

In this regard, it is necessary to add that The Case of Wagner was published by Nietzsche in 1888, five years after Wagner’s death. Wagnerian music, which Nietzsche praised in his *The Birth of Tragedy* (1872) as the embodiment of a new total German art, has gone from iconoclastic to religious, from Dionysian to Nihilist.

In *Twilight of the Idols, or, How to Philosophize with a Hammer* (1889), the title of which is an ironic reference to Wagner’s *Götterdämmerung* (1876), Nietzsche wanted to “break the idols” with a hammer. In his eyes, Wagner has just become an idol, a symptom of the nihilism of his time and the advent of a performing art at the expense of art as creation.

We also observe this phenomenon in the 20th century democracies with politicians using music according to an idolatrous use in order to influence the population and to induce social change<sup>20</sup>. Through this relationship popular music shaped the civil rights fight in the USA and influenced a generation through lyrics and the political posture the musicians.<sup>21</sup> The political scientist Jean-Marie Donegani confirms this idea, stating that music is also political because it has the power to make people believe or to make people do. Music does not question the springs of this power; music only seeks to be submitted to this power in order to use and regulate its effects<sup>22</sup>.

### *The Music in the Utopian Thought*

Music is frequently mentioned in utopias as a positive art form, except for the utopia of Samuel Butler’s *Erewhon* (1872) in which music is characterized

---

<sup>19</sup> Carolyn Ticker, *The Effect of Richard Wagner’s Music and Beliefs on Hitler’s Ideology*, “Musical Offerings”, 2016, p. 1.

<sup>20</sup> John Street, “Fight the power”: *The politics of music and the music of politics*, “Government and Opposition”, vol. 38, 2003, pp.113-130.

<sup>21</sup> Sean Kay, *Rockin’ the Free World: How the Rock & Roll Revolution Changed America and the World*, Rowman & Littlefield, Lanham 2016, p. 112.

<sup>22</sup> Jean-Marie Donegani, *Musique et politique: le langage musical entre expressivité et vérité*, “Raisons politiques”, 2004, pp. 5-19.

by its unpleasant, discordant sounds<sup>23</sup>. For some composer's music is the main element of the utopia ideal, for instance the composer Hector Berlioz imagined in 1844 a city, "Euphonia", where all inhabitants would devote all their time to music. Berlioz writes:

All Euphonians, men, women, and children, concern themselves exclusively with singing, playing instruments, and everything directly connected with the art of music. The majority are at one and the same time instrumental players and singers<sup>24</sup>.

Beethoven as well as other classical composers also presented premises of Utopian ideals through his ninth symphony which opens with "all men shall become brothers"<sup>25</sup>.

Despite the omnipresence of music in these utopias, the political question is also considered as important. It can be observed in Ernest Bloch book, *Spirit of Utopia* (1918) in which the composer merged Marxism and music. According to him music would fulfill the utopian function by stimulating the imagination, and this imagination is productive for the "communist revolution"<sup>26</sup>. For Bloch music would indicate what is missing between reality and utopia, and clearly express the necessary step to achieve the utopia. Music would therefore fulfill a political ideal or sometimes be the origin of the utopian thinking. For instance, Adorno analyzed the music composed by Maher to build his reflexion on utopianism. To that end Yves Vaillancourt wrote:

Adorno's analysis leads to the idea of a whole presence in the world and of euphoric unity with it. But this would only exist in adults and musicians as a reminiscence of a universe that had to be said goodbye<sup>27</sup>.

Adorno considered music as the most utopic form of art as each musical note would open different possibilities. He considered that music cannot guarantee

---

<sup>23</sup> Joël Marie Fauquet, *Musique en utopie. Les voies de l'euphonie sociale de Thomas More à Hector Berlioz*, PSU-Presses Sorbonne Université, Paris 2019.

<sup>24</sup> Béatrice Didier, *Hector Berlioz et l'art de la nouvelle*, "Romantisme", 1876, pp. 19-26.

<sup>25</sup> Solomon Maynard, *Beethoven, sonata, and Utopia*, "Telos", 1971, pp. 32-47.

<sup>26</sup> Ruth Levitas *Educated hope: Ernst Bloch on abstract and concrete utopia*, "Utopian Studies", 1990, vol. 1, pp. 13-26.

<sup>27</sup> Yves Vaillancourt, *Musique, mystique et utopie*, "Possibles", vol. 1, 2018, p.1.

an ideal world but gives the tool to imagine it by its highly interpretative nature and its constant desire of freedom. However, Adorno and Bloch are not the only philosophers who studied the peculiar link between music and politics, philosopher such as Aliocha Lasowki also analyzed this relationship noting that both music and utopias can be only be understood through their emotional power<sup>28</sup>. Indeed, as observed by the philosopher Vladimir Jankélévitch “The tears of music deliver us”<sup>29</sup>, therefore by inducing emotions, music allows listeners to reach a new state where everything is possible. Furthermore, these emotions are usually universal, music would therefore create a new ideal world where everyone is connected. Lastly, for the philosopher Alvaro Oviedo, the act of composition is inherently utopic, the partition is a universe where each measure suggests an infinity of possibilities<sup>30</sup>.

Surprisingly, before the rise of popular music in the 1950s, it seems that utopias and music have been only studied in relation to themselves, in other words, these works seldomly mention how these utopias are received by the population. Additionally, music is described as a utopian act but the rules and the meaning of these utopias are not clearly described. Before the 50s, music would therefore only be an attempt to reach the utopia but never the “utopia”.

The relation between music, politics, utopia and the general population is recent and dated from the mid-2000s<sup>31</sup>. The reason behind this absence of literature on utopia and music in the context of popular music would be according to the sociologist Ruth Levitas, because it poses a problem of analysis, writing in 2013:

Because of the “evanescent quality” of music, its “abstraction”, something is always missing, lost in translation [...], but the capacity to transport the listener or performer into a better world is precisely what “renders music utopian, for it is this better world and the attempt and

---

<sup>28</sup> Aliocha Wald Lasowski, *Les Larmes musicales*, “La Nouvelle revue française”, vol. 1, 2009, pp. 197-204.

<sup>29</sup> Yves Vaillancourt, *Musique, mystique et utopie*, “Possibles”, vol. 1, 2018, p.1.

<sup>30</sup> Grégoire Tossier, *Hommages en fragments : le chemin entre György Kurtág et Luigi Nono*, Drammaturgia Musicale e altri studi, Alfieri e Ranieri publishing, Paris 2004.

<sup>31</sup> Françoise Dupeyron-Lafay, *The Music and (dis) harmony of (anti) utopia in Samuel Butler’s Erewhon*, “Cahiers victoriens et édouardiens”, vol. 89, 2019.

experience of its prefiguration that is the defining character of utopianism”<sup>32</sup>.

Here we observed how music and utopianism were closely linked despite an apparent lack of literature of the issue.

### *Utopia and Dystopia in Popular Music*

With the rise of popular music, the utopian thought will emerge to a wide audience public, even in the most unexpected music genre such as the electronic dance music. Through group such as the Pet shop boys electronic dance music delivers a singular vision of what is utopia.

Many recent dance hits (2009/2011) imagine utopian environments of blissful release by narrating the interaction among dancers, the DJ, and the dance floor. [...] Pet Shop Boys engage communities of fans and critics in utopianism, the act of social dreaming, in a more intentional and cerebral way than other recent mainstream dance pop hits <sup>33</sup>.

Traces of utopias in popular music can be found in the 60s with the rise of psychedelic rock and hippies communities with bands such as “Jefferson Airplane” or “The Pink Floyd.” Psychedelic Rock music promoted the idea of a peaceful and free society, an event such as Woodstock (the 1969 music festival) was perceived as an attempt to transform this utopia in a reality. <sup>34</sup> The impact of the utopian thinking of the 60s and 70s rock music on the population was massive mainly because of the popularity of the music. Even in 2020 there are hippies’ communities. Moreover the “peace and love” symbol directly derived from the hippie subculture is still one of the most popular among the youth.

However, the rock music of the 60s and 70s evoked utopia in a very elusive way and rarely in the context of the music. At the end, the song “Imagine” from John Lennon presented a utopic world where “all the people living life in peace” but with no real reflexion on how to put this ideal in

---

<sup>32</sup> Ruth Levitas, *Looking for the blue: The necessity of utopia*, Journal of Political Ideologies, vol.12, 2007, pp. 289-306.

<sup>33</sup> Carter Hanson. *Pop Goes Utopia: An Examination of Utopianism in Recent Electronic Dance Pop*, “Utopian Studies”, vol. 25, 2014, pp. 384-413.

<sup>34</sup> Clara Lemaire, *Woodstock: Ecrire l'histoire d'un mythe*, La Sorbonne, Paris 2013.

place. This absence of constructed utopia allows the musicians to introduce the utopian thought and then let the listeners do their own reflexion on it as Kitner and Watkins (2003) underline it.

Sleater-Kinney, and Neko Case began conversations, and if their utopian songs represent imperatives to imagine different, better futures, then the fallow lands exist in the minds of listeners. Far from being pejorative, “that fallow feeling”, should compel listeners of all kinds to reexamine not only how popular music provokes our thoughts and actions, but why and towards what end<sup>35</sup>.

As Kintner and Watkins write, 60s and 70s rock music considered the experience of utopia as “heteropian” for the listeners: “The songs create liminal space for as long as they last; they are good-places and not-places simultaneously”<sup>36</sup>.

At the end of the 70s and beginning of the 80s, the conception of utopia will drastically change. Indeed, for post-punk groups such as “Gang of Four” or “Devo”, it is no longer possible to imagine an ideal society. Therefore, in order to progress it is necessary to “kill” the hippie dream and present a hypercriticism of the actual society. According to these groups, we are actually living in a dystopia. This specific stance towards utopia is embodied by a quote from Siebers (1954) who writes that “Utopianism demonstrates both a relentless dissatisfaction with the here and now as well as a bewilderment about the possibility of thinking beyond the here and now”<sup>37</sup>.

The journalist Simon Reynolds also observes this tendency in 80s music and notes that punk and post punk remains “utopic” by inversion, both genres signal the possibility of freedom by underlining its absence in the present.

This transition from utopia to dystopia is significant in the late 80s and early 90s through the popularization of metal music. Metal bands such as “Voivod” or “Fear Factory” presented dystopian universes inspired by science fictions, in their music they are putting the finger on the danger of artificial intelligence, the loss of free will or the anticipation of a eugenic

---

<sup>35</sup> Amy Kintner and Holly Watkins, *She's so busy being free: the dynamics of utopia in popular music by women, 1968-2008*, University of Rochester, Rochester 2013.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Tobin Siebers, *What Does Postmodernism Want? Utopia, Postmodern Utopia and the Body Politic*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1996, vol. 1, pp. 1-39.

society. Metal musicians often engage in the imagination of the worst possible outcome both through lyricism and aesthetics. In contrast to post-punk musicians, our actual society is not the worst possible for metal musicians, and they rely on the imagination to propose what is often a detailed dystopia.<sup>38</sup>

Here we observed how popular music shift from deconstructed utopian thought to, in order to express political engagement in a more accurate manner, elaborate dystopian universes. Through one concrete example, we will in the next section observe how utopian thought in music confronted political thought.

*The message behind dystopia: the example of the album 2112 by Rush*

In April 1976, the Canadian progressive rock band “Rush” released *2112*. This album was a commercial breakthrough and remains one of the most successful albums in Canadian History (3 million CDs sold)<sup>39</sup>. *2112* is a concept album set in the fictitious city of Megadon, a city dominated by High Priests. In this world individualism and creativity are illegal and music is unknown. However, in the year 2112 an anonymous hero will find a guitar, use it to protest against the priests and bring freedom to Megadon. On a more political note *2112* is a science fiction ode to individualism which takes its inspiration from the philosophy of Ayn Rand, an American objectivist philosopher. *2112* would be a musical version of her book *Anthem* which is also the name of the Canadian label of Rush<sup>40</sup>. The drummer and main lyricist of the band, Neil Peart described himself as a fanatic of objectivism. A conception which is sometimes presented as a libertarian ideal by putting the emphasis on individual freedom and rejects the idea of altruism and socialism<sup>41</sup>, as underlined Ayn Rand’s words in *Anthem* (1937): “To be free, a man must be free of his brothers. That is freedom. That and nothing else”<sup>42</sup>.

Therefore in *2112* both altruism and socialism are fought by the hero. Similarly, the band consider that socialism is the main problem of countries

---

<sup>38</sup> Laura Taylor, *Metal music as critical dystopia: humans, technology and the future in 1990s science fiction metal*, PhD diss., Brock University, Saint Catharines 2006.

<sup>39</sup> Brett Barnett, *Rush’s Lyrical Rhetoric of Oppression and Liberation: Extending “Freedom Songs” into the Progressive Rock Genre*, “Relevant Rhetoric”, vol. 7, 2016.

<sup>40</sup> Martin Bill & Al, *Rand, Rock, and Radicalism* Chris Matthew Sciabarra, “The Journal of Ayn Rand Studies”, 2003, vol. 5, pp. 229-41.

<sup>41</sup> Larry Secherest, *Rand, anarchy, and taxes*, “The Journal of Ayn Rand Studies”, vol.1, 1999, pp. 163-187.

<sup>42</sup> Ayn Rand, *Anthem*, Penguin, New York 2005, p. 205.

such as Britain and regard “punk rock” as a reaction to society that erases the individual. Furthermore, they often display in interviews a disdain for the idea of altruism by again referencing to Ayn Rand and her book “*The Virtue of Selfishness: A New Concept of Egoism*”<sup>43</sup>.

In the book *Rush and philosophy*<sup>44</sup>, Steven Horowitz observed that *2112* contains several themes central to the libertarian philosophy. Particularly the capacity of the “free individual” to disrupt the collective through his will, perseverance and creativity.

The album *2112* can also represent a reaction to the “collective” apathy of the music industry. Rather than conforming to the musical standards of the 70s by writing a short hard rock song (4 minutes maximum), they open the album with a very complex and conceptual 30 minutes song in an attempt to liberate the music industry of the “collective passivity” exactly like the hero in *2112*. The latter also challenges the political doxa of their time by advocating for more individualism and less altruism while most of the psychedelic/progressive rock bands of the time defended the collective over the individual.

By presenting an elaborate dystopic universe through their music, Rush had a massive impact on the political thought and the population by spreading the objectivist ideal of Ayn Rand. They anticipated the punk and post punk movement of 1977 and the neoliberal politics of the early 80s (Reagan and Thatcher). Rush theorized in a very fashioned way the idea of the individualistic power and instead of putting it into paper with grips to analyze, *2112* made it romantic and cleared minded.

There is no place for interpretation in *2112* and by adding a dystopic element to their music they defend their political belief both in a persuasive and convincing way. In that way *2112* is one of the first “concrete” demonstrations of utopian thought in popular music in contrast with “elusive” mention of utopia in the music of the 60s. Now that we fully grasp how utopian thought and music interact, we will observe how utopian thought might influence the political thoughts of the listeners.

---

<sup>43</sup> Jim Berti, Durrell Bowman, *Rush and philosophy: Heart and mind united*, Open Court, Chicago 2011, p. 57.

<sup>44</sup> Ivi, p. 68.

### *Influence of Utopia on the Political Belief*

Even at the individual level studies confirmed the influence of music on political thought, not only through the lyrics, but also through the symbolic power behind each music genre. This symbolic power is related to the political norms constructed around music usually by the fans. Through both the content of music and the exposure to this political norm's, music can change shape or change our political opinion<sup>45</sup>.

In certain musical genres derived from popular music (metal, hip-hop, punk rock), music goes beyond the simple framework of sound and becomes a component of a particular way of life, this is a musical subculture. These subcultures have for origins a music genre to which political and cultural ideals are gradually added. The hippie subculture, for example, was characterized by the appreciation for long, sometimes improvised pieces of music to which were grafted very progressive ideals.

In subcultures, the exchange between music and political ideology is bilateral. By getting involved in a musical subculture, listeners are exposed to political norms but also inject their own political ideas into the subculture. Musical subcultures are very popular among young people (14 to 28 years of age), a population whose political views change a lot and could be shaped by the utopian thought<sup>46</sup>. These same subcultures are also the one where Utopians/dystopian universe are the more pregnant.

But how could an overly complex and constructed political form of expression such as utopian thought, have an impact?

It is possible that it would impair the development of political thought by substituting any interpretative value to it and therefore destroy all possibility of personal thinking. On the other hand, the overly detailed and accurate depiction of the ideal or non-ideal reality could lead people to do more research and therefore build a solid political reflexion.

Furthermore, musicians can easily twist and put the emphases on certain ideas through musical arrangement, and therefore what could be perceived as positive (such as socialist society) may turn into a dystopian perspective if the music is dark or dissonant.

If music has an impact on the political belief, is this also the case for utopias? According to Alessandro Ferrara, the utopian thought has influenced

---

<sup>45</sup> Karen Beth, Thomas Volgy, *Socio-political attitudes and musical preferences*, "Social Science Quarterly", 1975, pp. 450-459.

<sup>46</sup> Otto Nomous, *Race, Anarchy, and Punk Rock*, "Turning the Tide", 2001, vol. 14, p. 10.

politics since Plato's republic. It was often the foundation of dictatorship or of any kind of radical system. In that regard, Ferrara wrote in the article, *The interaction of political and utopian thought* (2010): "While non-utopian thought may quibble with footnotes, utopia's secret weapon for success is its radicalism"<sup>47</sup>.

Because of their radicalism, most of utopias are programmed to fail, however, these failures gave birth to modern forms of government. It was for instance the case of Owenism which paved the way for the creation of cooperatives and unions in Britain.

Dystopias also have an impact at the individual level, for example in 2013, when Americans learned the vast scope of government surveillance, the book *1984* raced up the bestseller list. To illustrate this new obsession for dystopia the Washington Post underlined that in 1985 they found only five mentions of the word dystopia in the press while that number increased to 25,078 in 2019<sup>48</sup>.

This recent popularity of dystopia is explained by Matthew Benjamin Cole's dissertation *Fear the Future: Dystopia and Political Imagination in the Twentieth Century*<sup>49</sup>, where he presents dystopia as a powerful tool to induce new political ideas. He writes:

Dystopia is as the site of emergence for a new paradigm of social thought [...]. Amid the diverse products of the dystopian imagination lies the fear that in the future the characteristically human capacities to think and act will be tightly constrained<sup>50</sup>.

According to him, dystopia is an act of political imagination which presents two dangers: the proclivity to be prey to imagination, and the intertwined proclivity to fail to exercise imagination<sup>51</sup>. This is the exact point through which utopia in music could be dangerous, when the utopian thought is well-

---

<sup>47</sup> Alexandre Ferrara, *Interaction-political-utopian-thought*, "Maize", 2010.

<sup>48</sup> Calver Jones, Celia Paris, *Dystopian fiction makes people more willing to justify political violence. Should you worry*, Washington Post, 2019.

<sup>49</sup> Matthew Benjamin Cole, *Dystopia and Political Imagination in the Twentieth Century*, Duke University, Durham 2017.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> For two recent and instructive discussions of the concept of political imagination and its roots in contemporary social theory, see: Mihaela Czobor-Lupp, *Imagination in Politics: Freedom or Domination?*, Lexington, Lanham 2014; Chiara Bottici, *Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary*, Columbia University Press, New York 2014.

defined listeners risk being the prey of the imagination of someone else and therefore fail to exercise their own imagination.

Empirical research also demonstrated that dystopias have a power at the individual level. Being exposed to dystopian narratives increases people's openness to radical form of political action. In an experiment made by the professor Calvert W. Jones<sup>52</sup>, people were exposed to dystopian fiction. He observed that this exposure increases the willingness to justify violence for political action.

We observe that both music and utopia and more particularly dystopia, would therefore have an impact on the political belief of the listeners at the group level and at the individual level. In this last part we will conclude through which way utopian thought in music can be excessively powerful.

### *Utopia and Subcultures*

Hippie communities and punk subculture are two concrete examples of how utopian imagination in music influenced political thought. These two subcultures are often opposed, first musically, indeed psychedelic music proposes long elaborated jams, while punk focus on short, emotional and violent song. In the lyrics we also find a strong difference as hippies defend a pacifist and positive utopia while punk is more realistic, pessimistic and overly dystopian<sup>53</sup>. These differences in how the utopian thought is delivered influenced the political identity of these communities.

In the case of hippies, the political ecosystem is the direct impact of the "elusive" utopian thought displayed in the music. By proposing a highly interpretative universe where love, peace, altruism and nonviolence rules, musicians induce a strong yet not assertive political reflexion in the direction of the listener. This political reflexion materialized in the different hippies' communities that existed during the 60s (some of them still exist such as "Freetown Christina" in Copenhagen). However due to the extremely interpretative power of utopian thought in music, the political system through which hippies evolved changed depending on the location and decade of the different groups. In the case of these communities, there are no "fixed rules" or system to respect. In the exact same way as, psychedelic music did not

---

<sup>52</sup> Jones Calvert, Celia Paris, *It's the end of the world and they know it: How dystopian fiction shapes political attitudes*, "Perspectives on Politics", 2018, vol. 16, pp. 969-989.

<sup>53</sup> Ana Raposo, *Never Trust a Hippie: The Representation of 'Extreme' Politics, Punk Music Graphics and the Influences of Protest and Propaganda Traditions*, vol. 1, 2011, pp.1-12.

follow any form of musical rules<sup>54</sup>. The absence of a clear political belief within the hippie communities is a result of the “elusive” utopian thought displayed in the music.

Meanwhile punk communities are influenced by the dystopian storytelling used in punk music. These dystopian universes are usually “concrete,” direct and elaborated, the lyrics are stemmed with youthful cynicism towards societal values and disgust with the hippie movement. The set of rules proposed in the dystopian universe of punk is less subject to interpretation. In results that punk communities are more homogenous than hippies’ community and possessed a fixed set of rules; that are still evolving depending of the period and location<sup>55</sup>. Among the many we can mention the refusal of any form of hierarchy, the creation of its own model of distribution (DIY), the pure equality of everyone, the absence of authority. Moreover, punk prefers direct action rather than the contemplation<sup>56</sup>. These “communities” are built on a very solid and concrete “those” that are the result of the pragmatic and assertive dystopian universe displayed in the music.

### *Conclusion*

Through this essay we noted how utopianism is inherently linked to politics. Furthermore, utopias influenced the political beliefs of their time by suggesting an ideal model. This intricate relation between utopia and politics can be found in all forms of expression, literature, architecture and music. The latter has the capacity to express utopia even without using any word. The music would have the power to induce utopianism only through sound such as the instrumental song “Toad” by the band Cream.

Utopias and music have a political character, it is safe to assume that they may influence political attitude when combined. This influence on political beliefs will be particularly strong from 50s until now with the democratization of music, which exposes listeners to different forms of utopia. We argue that regardless of the content of the utopia (all forms of

---

<sup>54</sup> Charles Mingle, Samuel Roll, *Bugs in the flowers: A review of the nonviolent ethic of the hippie subculture*, “Adolescence”, vol. 9, 1974, pp. 311–316.

<sup>55</sup> Andy Bennett, *Punk’s not dead: The continuing significance of punk rock for an older generation of fans*, “Sociology”, 2006, pp. 219-235.

<sup>56</sup> Paula Guerra, Pedro Quintela, *Punk, fanzines and DIY cultures in a global world. Fast, Furious and Xerox*, Springer Nature Switzerland AG, Basel 2020.

utopias and dystopia are explored in music), its expression could influence political beliefs at the individual level.

To that end, we distinguish two forms of utopianism in music, the elusive form and the concrete form. The elusive is notably present in pop/psychedelic/folk/electronic music, it refers to an expression of utopia which is highly interpretative and often positive. In the elusive form, the lyrics are not making reference to a well-designed utopia with its set of rules. Musicians are throwing in general ideas and leave the interpretation to the listeners. This elusive form usually relies more on the instrumentation rather than the lyrics. The impact of the elusive expression of utopia can be observed among hippies and rave communities.

The concrete form of expression is notably present in metal/punk/post-punk/. In this form the utopia is not interpretative and mostly negative (dystopia), the musicians usually present pragmatically the key element of the utopia/dystopia (rules, setting, inspiration). Contrary to the elusive form, it is through the lyrics and the stance of the musician that the utopia is expressed rather than the music. The impact of the elusive expression of utopia can be observed among the punk and metal community. In the elusive form, listeners have no real frame to think about the utopias presented and must build their own utopia with the few hints gave by the musicians. The political belief related to the utopia will therefore mostly depend of the interpretation of the listeners.

In the concrete form, the listeners have already a body of work presented, they cannot therefore build his own political beliefs through this form. However, they can either agree or disagree with the vision presented. This process can lead the listeners to develop strong opinion depending on the topic tackled by the musician. In both cases we observe that utopianism in music influences the political belief of the listeners.

GILBERT DURAND, SCIENCE ET EXPÉRIENCE DE  
L'IMAGINATION SYMBOLIQUE  
**Jean-Jacques Wunenburger\***

*Abstract:* The purpose of this article is to contribute to the continuing debate over the relevance of Gilbert Durand's thought, who devoted his dissertation to the structures of the imaginary, both mental and materialized in plastic or literary works. In the 1960s Durand sought to rationalize the imagination of the symbols and myths of humanity to find logic in them despite all cultural variations. Through the analysis of Durand's works such as *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), *L'Imagination symbolique* (1964) and *L'imaginaire* (1994), the author explains how Durand's thought is inscribed in three different traditions : the theological-mystical tradition (i); the psychotherapeutic, Freudian and above all Jungian tradition (ii); and the philosophical tradition of hermeneutics (iii).

*Keywords:* Imagination symbolique, Gilbert Durand's thought.

Philosophe de formation, élève de Ferdinand Alquié et de Gaston Bachelard en Sorbonne après-guerre, Gilbert Durand<sup>1</sup> a consacré sa thèse aux structures de l'imaginaire, tant mental que matérialisé dans des oeuvres plastiques ou littéraires. Parallèlement à Claude Lévi-Strauss, devenu ethnologue des imaginaires amérindiens, il a, dans les années 1960, cherché à rationaliser l'imagination des symboles et des mythes de l'humanité pour y chercher une logique en dépit de toutes les variations culturelles. Ultérieurement, il s'appliquera à comprendre les processus cycliques de changement historique de ces imaginaires sur fond du même structuralisme figuratif. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), ouvrage le plus connu et largement traduit, est parfois assimilé à une sorte de dictionnaire de symboles commentés, alors qu'il cherche plus profondément, au-delà des exemples, à

---

\*Professore Ordinario - Università Jean Moulin di Lione.

<sup>1</sup>Nous reprenons ici en partie des analyses déjà faites dans "Le tiers état symbolique", *Cahiers de l'imaginaire*, nn.5-6, L'Harmattan, 1990.

expliquer les processus psychiques, à la jointure du corps et de l'intellect, qui s'activent par le biais de l'image symbolique. Dans *l'Imagination symbolique* (1964) et *L'imaginaire* (1994), Gilbert Durand replace sa démarche dans une théorie générale de l'imagination symbolisante, qui réhabilite les pouvoirs de réflexion des images, à l'encontre d'une tradition intellectualiste qui n'y voyait qu'une expression sensible d'une pensée appauvrie. Par là, G. Durand s'inscrit dans une triple tradition française qui connaît dans les années 1960 une incontestable revitalisation : la tradition théologico-mystique, qui a toujours reconnu la force de l'imagination symbolique au cœur des pratiques de croyances au sacré et au surnaturel (H. de Lubac, M. Eliade, M.M. Davy, etc.), la tradition psychothérapeutique, freudienne et surtout jungienne, qui vérifie la capacité des images symboliques à modifier le psychisme de l'humain, enfin la tradition philosophique de l'herméneutique, qui avec E. Cassirer, H.G Gadamer et P. Ricœur confirme la consistance des images symboliques par leur fécondité interprétative. Il convient donc de situer l'œuvre de G. Durand au confluent de ces courants, ancrés dans une culture symbolique immémoriale, mais qui fait son entrée dans les sciences humaines et sociales contemporaines et trouve sans doute sa théorisation la plus forte chez G. Durand.

### *L'imagination première*

La description du développement de tout homme à partir de son enfance comme la reconstitution de la phylogenèse de l'humanité ont permis d'établir que l'esprit commençait par se doter de représentations imagées, bien avant d'accéder à des concepts et à des idées abstraites. Cette antériorité et cette prédominance des images se vérifie bien, comme l'a montré son maître Gaston Bachelard, dans *La formation de l'esprit scientifique*. L'esprit pré-scientifique interprète, par exemple, naïvement les phénomènes de la chaleur ou de l'électricité par des projections de fantasmes substantiels sur les éléments, empêchant ainsi d'expliquer les processus réellement à l'œuvre. On n'accède dès lors à une explication scientifique qu'à condition de se purifier de cette imagination subjective grâce à une abstraction formalisante et quantifiée. Dès 1937, G. Bachelard avait cependant décidé de s'intéresser à cette puissance de rêverie des images, qui perturbe certes l'accès à la science, mais nourrit aussi une rêverie poétique qui produit les mythes et les arts. G. Bachelard, au fil de ses livres sur l'imaginaire de l'espace et des quatre

éléments, va dégager des règles de symbolisation des valeurs oniriques et de la construction de rêveries cosmologiques.

G. Durand a pleinement assumé et amplifié cette partie de l'œuvre de Bachelard<sup>2</sup>, situant ainsi sa propre symbolologie dans le sillage du bachelardisme, lui-même inspiré du romantisme allemand et du surréalisme. Les obstacles épistémologiques comme la fécondité poétique des images viennent de la nature composite de ces représentations spontanées. Elles portent sur des représentations du réel mêlés de souvenirs voire de projections inconscientes et foncièrement colorées d'affects positifs ou négatifs, qui produisent des aspirations ou des inhibitions. Mais surtout les images se partagent en types, niveaux, strates aux capacités cognitives et à résonance psychique différentes. Faute de ne pas avoir sérié, hiérarchisé, typifié les images, une ancienne psychologie a manqué les pouvoirs et les effets psychiques de l'imaginaire. Au contraire, Bachelard et Jung ont sensibilisé G. Durand à chercher dans l'imaginaire les images riches, porteuses de pensées latentes, enracinées dans des significations consistantes et quasi universelles<sup>3</sup>.

Le problème fondamental pour G. Durand va donc bien consister à identifier la catégorie des images symboliques, parmi une variété d'images hétéroclites, souvent évanescences et insignifiantes. Il s'agit aussi de se demander comment distinguer une approche réductionniste, qui ramène la profondeur symbolique à des informations empiriques banales (pour l'évhémérisme antique déjà, par exemple, les images des divinités seraient de simples transformations des phénomènes météorologiques) et une approche vraiment herméneutique, qui respecte et amplifie les strates de significations des images jusqu'à nous conduire vers des nouvelles pensées, tout à fait étrangères à la réalité prosaïque (idées métaphysiques). G. Durand reprend alors, en les consolidant et en les renforçant, les grandes lignes de la symbolologie hermétiste, initiatique, poético-religieuse qui avait connu sa reconnaissance maximale dans le cadre du romantisme du 19e s, mais pour les enrichir de principes théoriques décisifs.

### *Imagination libre et liée*

La première leçon d'une anthropologie de l'imaginaire est de soutenir que l'imagination symbolique est à la fois libre et contrainte, ce qui en fait une

<sup>2</sup> Sur Bachelard, voir G. Durand, *L'âme tigrée, les pluriels de la psychè*, Denoël, 1981.

<sup>3</sup> Voir nos analyses sur l'arbre des images dans *La vie des images*, Presses universitaires de Grenoble, 2002.

activité déroutante voire paradoxale. D'un côté, le propre de l'imagination est de se libérer des significations usuelles, primaires des représentations pour entrer dans un jeu de variations. L'imagination a été liée depuis l'antiquité à la rhétorique de la métaphore, qui signifie déplacement, transport. L'image n'est pas un doublon du référent mais une source de libres associations, d'analogies qui élargissent le champ du référent. Cette liberté de faire dire à une image autre chose que ce qu'elle montre confère au champ symbolique une valeur de créativité poétique, qui s'oppose à la rigueur et à la quête de vérité univoque, propre à la perception comme à l'intellection pures. Mais en même temps, l'imagination par la vertu des libres rapports symboliques, permet d'établir des liens nouveaux entre le visible et l'invisible, entre les objets et des valeurs, entre l'expérience du monde et des réflexions métaphysiques.

Mais d'autre part, le propre du symbolique est de ne pas se confondre avec une divagation qui établirait de manière gratuite et ludique des ponts entre toutes choses, les plus étrangères les unes aux autres, de manière arbitraire<sup>4</sup>. Au contraire, toute la culture symbolique permet de vérifier que le rapport entre un symbolisant et un symbolisé reste motivé, non aléatoire. Les valeurs symboliques ne sont pas laissées à la décision arbitraire de l'activité de l'interprétant. Car il existe des réticulations et des arborescences, souvent subliminales, entre le symbolisant et le symbolisé, qui dessinent des trajectoires d'actualisation du sens. Il n'est pas surprenant, dès lors, que le champ symbolique ait pu être assimilé, par certaines traditions spirituelles, à un monde d'images indépendantes, qui sont dotées d'une sorte de permanence psychique, à l'égal d'objets physiques.

Si l'on ne veut engager un tel statut ontologique, qui va de pair avec une ontologie de l'image, assimilée à un être autonome, à l'intersection du monde sensible et du monde intelligible, on ne peut évacuer, cependant, l'expérience psychologique qui fait éprouver au sujet une résistance propre devant l'actualisation d'un sens symbolique. Les figures géométriques comme les couleurs, par exemple, se voient dotées, dans toutes les cultures, des mêmes valeurs affectives et intellectuelles, les animaux relèvent d'une emblématique qui ne se modifie pas au gré des désirs de l'interprétant, les formes végétales sont intégrées dans un corpus de significations résistantes. Cette dimension de semi-objectivité des contenus symboliques va d'ailleurs

---

<sup>4</sup> Comme l'a bien vu dans sa critique des excès de l'herméneutique Umberto Eco, mais en l'appliquant à tort à G. Durand.

de pair avec une communauté transculturelle des pensées symboliques, largement développée par le comparatisme des religions d'un Mircea Eliade.

C'est bien pourquoi, il peut apparaître nécessaire de prêter à l'activité symbolique un substrat méta-psychologique, qui enracine les valeurs symboliques dans des noyaux spermatiques, des matrices génératives, que C.G.Jung rattache à des archétypes. De ce point de vue, l'archétype constitue une forme psychique, infra-consciente, qui sert moins d'archive ou de mémoire anhistorique de symboles, qu'il suffirait de débusquer de leur état latent, que de puissance informante, de bassin sémantique, à partir duquel les symboles peuvent être produits par l'imagination. L'archétypologie joue ainsi, pour les symboles, le rôle d'une grammaire générative, qui assujettit la conscience à une organisation souterraine, mais sans désactiver le travail incompressible de l'appropriation des symboles par le sujet, en fonction des stimuli des formes symbolisantes. En adossant ainsi la symbolisation à des structures dynamiques, à des potentiels sémantiques, G. Durand n'entérine aucune naturalisation, encore moins une biologisation des symboles, comme certains lui en ont fait le reproche comme à la psychologie des profondeurs, mais se donne un outil méta-psychologique pour rendre plus intelligible la "chréode" symbolique, le cheminement canalisé de l'interprétation, qui oblige à renvoyer les valeurs symboliques à des universaux virtuels<sup>5</sup>. On peut donc bien parler de relation contrainte entre une image et sa signification symbolique, ce qui redonne à l'interprétation symbolique une crédibilité forte, car elle est loin d'être le choix d'une impulsion irrationnelle ou d'une opinion capricieuse.

### *Identité contradictoire du symbolisé*

Une fois posé le lien spécifique entre image et signification, reste à savoir de quelle nature est cette signification associée. Est-elle réductible à des significations disposant d'une identité simple, claire et distincte, sur le modèle des concepts, ou ne relève-t-elle pas d'une nature propre, ce qui confirmerait l'hétérogénéité entre une signification conceptuelle et une signification symbolique. Au lieu d'être, en effet, répétition analogique d'une identité entre

---

<sup>5</sup> Il est vrai que G. Durand corrige sur ce point Jung et Bachelard en subordonnant à leur tour les archétypes à des schèmes moteurs qui constituent l'instance neuro-biologique des opérations de symbolisation, mais sans que cet ancrage corporel ne limite la dynamique créatrice et la plasticité des processus de symbolisation.

un symbolisant et un symbolisé, l'image symbolique serait plutôt la tension conflictuelle entre deux identités en position de chiasme. Comme le rappelle G. Durand à la suite de R. Thom : " Le symbole est la rencontre nécessaire de deux modes exclusifs d'identité : l'identité du symbolisant qui localise, "incarne" le sens, mais aussi l'identité du symbolisé qui transcende toutes les limites locales, qui se situe dans ce que la physique moderne appelle "la non-séparabilité"<sup>6</sup>". Cette liaison entre les deux identités repose sur une opposition qui se trouve absente du rapport signifiant-signifié. Dans un symbole quelconque, celui d'une colombe, l'image symbolisante comprend en effet une extension illimitée, aucune espèce de colombe n'étant privilégiée dans la symbolisation, mais une compréhension faible, réduite, puisque seul est pris en compte l'attribut moral instaurateur de paix. Au contraire, du côté du symbolisé, l'idée comporte une extension faible, l'idée de paix se localisant dans la seule image de la colombe, mais une compréhension illimitée du fait de la chaîne archétypale connotée par la paix. Le caractère opératoire de la symbolisation repose finalement sur cet équilibre des contraires, sur ce double processus d'actualisation et de potentialisation, de non-conjonction et de non-équivalence des deux faces du sens. Comme le souligne G. Durand : " Les deux termes du "sunbolon" appartiennent donc à deux infinis de puissance différente : l'un, le signifiant symbolique, est du côté du simple infini d'ouverture en "extension", l'autre, le signifié, du côté de l'infini en "compréhension", c'est-à-dire d'une infinité de signes. Donc le signifiant symbolique est toujours inadéquat par rapport au signifié, il est, comme disent les théologiens "parabolique". Par conséquent, le terme "concret", le signifiant, devra sans cesse, par une dynamique extensive et corrective, serrer à l' infini son approximation. Tout signe symbolique s'intègre ainsi dans toute une série isomorphe de "paraboles" redondantes. La redondance est donc le caractère dominant du signe symbolique<sup>7</sup>".

Cet échappement à l'identité simple du symbole se trouve confirmé par la nature ambivalente du symbolisé. Car les significations symboliques ne sont pas seulement liées en réseaux, mais de plus chacune, loin d'être définie par une univocité, comporte une ambivalence régie par la contrariété, qui croît à mesure qu'on se rapproche des noyaux archétypaux. Comme le rappelle M.M. Davy, le symbole " révèle des sens différents voire contraires. Présente-

---

<sup>6</sup> René Thom cité par Gilbert Durand, *La foi du cordonnier*, Denoël (réédité chez L'Harmattan en 2014), 1984, p 34.

<sup>7</sup> Gilbert Durand, "Les trois niveaux de formation du symbolisme", dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1961, n.1, p. 9.

t-il des couples, il peut, par cela même, faire naître des oppositions. Ainsi le symbole semble ambigu du fait même de la dualité de ses antinomies: par exemple midi-minuit, jour-nuit, terre de ténèbres -terre transfigurée, lumière-ténèbres<sup>8</sup>". Ainsi la véritable substantialité du symbolisme doit être cherchée moins dans un sens des ressemblances et correspondances des choses et des idées que dans une capacité d'attacher la pensée à une configuration complexe d'images où la signification n'est plus subordonnée à une logique identitaire mais se trouve au contraire soumise à des tensions, des polarités et ambivalences qui dessinent une autre logique que la celle de la rationalité mais tout aussi consistante et efficiente.

### *La compréhension réflexive et opérative*

Comment s'opère ensuite la compréhension symbolique de la part du sujet imaginant? Là encore G. Durand se situe clairement dans une tradition forte qui reconnaît une intelligence spécifique des symboles, fondée sur une réceptivité émotionnelle et affective, sur une intuition non raisonnée des significations, sur une pénétration réflexive et méditative des images dans un psychisme élargi aux zones inconscientes. La complexité du symbole propre à une structure d'intelligibilité ouverte rend en effet nécessaire un mode d'appropriation qui diffère de la reconnaissance d'une image sensible ou de la saisie d'une entité abstraite, concept ou Idée. Tel est l'apport essentiel de l'herméneutique, qui après s'être exercée, pendant des siècles, sur l'exégèse scripturaire des textes bibliques, s'est appliquée au déchiffrement des images symboliques. Elle a eu le mérite de spécifier une activité de compréhension symbolique, qui peut s'apparenter à une connaissance, si on ne restreint pas celle-ci à son sens philosophique usuel, de saisie abstraite d'une vérité discursive. La compréhension symbolique devient ainsi une démarche à part entière par laquelle le sujet noue des rapports nouveaux avec la Vérité, qui n'est plus attachée au seul modèle aristotélicien et médiéval de l'"adequatio rei", et qui ne présuppose plus forcément un ordre intelligible commensurable à l'intellect, mais s'ouvre sur un indéfini du sens, sur un abîme qui se voile dans un Mystère.

L'interprétation durandienne de l'image symbolique comme "épiphanie" participe de la définition même de la symbolique, comme l'a soutenu l'herméneutique amplifiante en général. Comme le propose aussi

---

<sup>8</sup> Marie-Magdeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, Champs-Flammarion, 1977, p. 99.

Paul Ricoeur , "L'interprétation est le travail de pensée qui consiste à déchiffrer le sens caché dans le sens apparent, à déployer les niveaux de signification impliqués dans la signification littérale"<sup>9</sup>. A l'opposé, par conséquent, d'une analyse ou d'une explication du symbole, qui le réduit à des éléments premiers et finis, l'exégèse amplifiante se donne d'emblée comme participative de son objet, comme une disposition intentionnelle qui trouve dans la non-séparation du sujet et de l'objet les conditions mêmes d'une manifestation, d'une révélation. Comme le précise encore P. Ricoeur : ".. Le symbole est le mouvement du sens primaire qui nous fait participer au sens latent et ainsi nous assimile au symbolisé sans que nous puissions dominer intellectuellement la similitude. C'est en ce sens que le symbole est donnant ; il est donnant parce qu'il est une intentionnalité primaire qui donne analogiquement le sens second<sup>10</sup>". Autrement dit, le passage du sens littéral de l'image au sens second ne résulte pas d'une opération constructiviste, mais d'une orientation implicative qui se laisse conduire, transporter par l'appel du symbolisé, qui sourd du jeu de présence-absence. Le trajet symbolique n'est plus métaphore, transport centrifuge d'images, mais anaphore, transport centripète, montée vers le plan en " méta ". Comme le souligne H. Corbin à propos de l'ésotérisme chiite, le passage de la lettre (*zâhir*) à l'esprit (*bâtin*) s'apparente à une " reconduction " d'une chose à son principe, du symbole au symbolisé<sup>11</sup>". L'acte de présentification du sens caché repose non sur une transformation de l'objet, mais sur une conversion intérieure du sujet, voisine de l'anamnèse platonicienne. car, comme le rappelle G. Durand : " Le grand problème platonicien était bien celui de la réminiscence qui, loin d'être une vulgaire mémoire, est au contraire une imagination épiphanique<sup>12</sup>". La condition d'une compréhension symbolique réside donc moins dans la " bonne configuration de l'image symbolique, bien qu'elle conditionne l'anamnèse, que dans la disposition intérieure de celui pour qui se dévoile le sens. La conquête du plan symbolique ne repose plus sur l'existence d'une sorte de " lumière naturelle, qui donne à voir des concepts, comme le soutient la rationalité classique, mais au contraire sur une lumière intérieure qui éclaire, selon un angle et une intensité propres la " profondeur " du symbole. En ce sens la perméabilité au sens symbolique dépend moins d'une opération

<sup>9</sup> Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, p.16.

<sup>10</sup> Id., *Finitude et culpabilité*, Aubier, tome II, p 22.

<sup>11</sup> Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Flammarion, 1958, p 17.

<sup>12</sup> Gilbert Durand, "L'occident iconoclaste", dans *Cahiers internationaux de symbolisme*, n. 2, p. 9.

méthodique que d'une préparation du sujet par une sorte de conatus ou d'appétit ; comme le souligne M.M. Davy : " Il convient d'éprouver en soi-même une nostalgie de la connaissance, une ouverture constante, un appétit. Dans la mesure de ce désir de connaissance, de cette ouverture, de cet appétit, le symbole livre son contenu, ou mieux il se révèle<sup>13</sup> ".

Il n'est pas étonnant dès lors que la compréhension symbolique devienne "subjective", non au sens d'un parasitage par les particularités d'un sujet, mais plutôt au sens où chacun accueille selon un prisme ou un filtre propre la révélation du sens. "La connaissance n'est jamais identique à elle-même, car chaque prise de connaissance est autre. Ainsi la lumière qui éclaire l'esprit n'est jamais la lumière plénière, elle est captée suivant l'étape de la conscience qui subit son éclaircissement<sup>14</sup>". Ainsi s'explique le caractère ésotérique de la connaissance symbolique, terme qui ne s'applique pas à quelque interdit préservant un secret pour un destinataire privilégié, mais désigne le caractère intérieur et progressif de la compréhension. Par là la composante " érotique " de la symbolique, au sens où l'entendait déjà Platon dans " Le Banquet", qui prépare un sujet à l'ouverture sur le caché, se transforme en démarche initiatique c'est-à-dire d'approfondissement successif des strates d'un même message.

Ce coefficient d'implication personnelle du sujet dans la perception figurative fait enfin de la connaissance symbolique une connaissance opérative, aux deux sens du terme. D'une part, la compréhension est bien un "opus", une œuvre, une progressive mise au jour d'une forme intelligible dont on ne peut faire l'économie par une transmission directe. Le sens symbolique n'est ni objectivable, ni communicable s'il n'est effectivement réapproprié par et dans la durée intérieure d'un sujet. L'approche didactique des symboles ne peut jamais se substituer à l'approche initiatique. Comme le précise René Alleau : " si l'on veut étudier les mythes, les rites et les symboles, sans trahir les expériences à partir desquelles ils s'édifient, il faut participer activement à leur genèse existentielle et non pas les analyser comme s'il s'agissait de purs mécanismes linguistiques ou de "catégories conceptuelles<sup>15</sup>".

Mais le symbolisme est aussi opératif au sens où la transfiguration de l'objet produit une transfiguration du sujet, une véritable "métanoïa". A la différence de l'anesthésie cognitive propre à la connaissance objective, qui vide le Moi, la connaissance symbolique provoque le Moi à changer d'être au

<sup>13</sup> Marie-Magdeleine Davy, *Initiation à la symbolique romane*, p. 92.

<sup>14</sup> Ivi, p. 111.

<sup>15</sup> René Alleau, *La science des symboles*, Payot, 1976, p. 53.

contact de la manifestation du sens. Par l'engagement plénier du sujet, la découverte du sens caché entraîne un retentissement irréversible du sens dans la totalité de l'être.

### *Subjectivité et transcendance*

Ces acquis de la compréhension participative ne doivent cependant pas conduire à négliger la co-participation de l'analogue sensible, la prédisposition des formes symboliques à favoriser ce trajet herméneutique, la promesse de sens qui est inscrite à la surface de l'image. Selon l'expression de G. Durand : " Le symbole est donc une intensification extrême du figuré qui transfigure l'image en icône vénérable recélant intimement son sens, incarnant dans le "ventre" de sa matérialité la constance d'une promesse significative<sup>16</sup>". Comme l'a suggéré M. Heidegger, la compréhension de l'image symbolique présuppose que le terme symbolisant soit doté d'une "Bedeutungsrichtung", d'un rappel ou d'un appel, qui oriente la pensée vers le signifié : sorte de trace subtile, d'incomplétude qui ouvre la voie, indique la direction, au sens où, comme le rappelle l'étymologie du symbole grec, une partie scindée d'une tessère porte la marque d'une relation, dont la destination est de reconstituer une totalité. Le symbolisant est donc contemporain d'une sorte de pré-compréhension, de pré-jugé du sens à venir, qui, tout en étant pour l'instant absent et inconnu, adhère virtuellement à l'analogon.

La connaissance par symboles repose donc bien sur une réceptivité particulière du sujet devant une image sensible, qui ébranle dès lors une architecture affective, consciente ou inconsciente, dont il faut évaluer le rôle périphérique ou central. La dimension noétique de la symbolisation, mise en exergue par l'herméneutique amplifiante, exige donc d'être complétée par une perspective plus psychologique, si ce terme peut encore convenir à la plénitude de sens exigée par cette conception de l'imagination mobilisant la totalité du psychisme exposé à la transcendance du sens. Car le symbole est inséparable d'une tonalité psychique, d'une "aura" affective qui sollicitent la totalité du sujet. Pour C.G. Jung, par exemple, " le symbole a, en tant qu'image, le caractère d'un appel, et il excite dans l'être total de l'homme une réaction globale. La pensée et le sentiment, le sens et l'intuition y participent et il n'arrive jamais qu'une seule de ces fonctions s'actualise à l'exclusion des

---

<sup>16</sup> Durand, "L'Occident iconoclaste", p. 5.

autres, comme beaucoup se l'imaginent à tort<sup>17</sup>". La phénoménologie du symbole n'est donc pas exclusive d'une psychologie des profondeurs de l'imagination symbolique, car: "Jamais l'interprète ne s'approchera de ce que dit son texte s'il ne vit l'"aura" du sens interrogé<sup>18</sup>". La révélation symbolique sollicite les sens, mais aussi l'arrière-fond affectif du sujet qui y participe, par des résonances conscientes et des interférences de matériaux inconscients. Loin d'être forcément un facteur de déperdition du sens, de dissolution dans l'infra-noétique, l'apport émotionnel et affectif peut jouer un rôle catalytique de la symbolisation<sup>19</sup>. L'affect suscité par l'image, sa coloration, sa longueur d'onde, servent de fonds à la forme symbolique sur laquelle elle se découpe. L'image n'est pas distanciée dans une sorte de neutralité objective, mais immédiatement corrélée avec la tonalité du sujet. L'affect est comme une forme a priori de la sensibilité symbolique. Loin de l'épurer en le censurant, le sujet peut le mettre à disposition de son intentionnalité symbolique, dont il deviendra comme le ressort pour accomplir le trajet herméneutique. Cette coaction de l'affectif dans le processus symbolique permet précisément de fonder le caractère opératif du symbole. Car le sens n'est pas seulement ce que le sujet comprend, mais aussi ce à quoi il croit. Et la croyance en la vérité du sens symbolique est à la fois ce qui favorise la compréhension intellectuelle du symbole et ce qui en dérive. Cercle herméneutique qui fait tourner en rond, comme le reconnaissent M. Heidegger, H.G. Gadamer et P. Ricoeur, mais qui témoigne de l'impossibilité de ramener la connaissance au seul modèle de l'objectivité, et de la nécessité de réévaluer la signification non intellectuelle comme ce soubassement existentiel à partir duquel il y a de la vérité pour moi, ce qui ne veut pas dire "selon moi seul".

Mais dans la réalité vécue, l'expérience symbolique, du fait de cette médiation de l'affect, si elle conduit vers des représentations supra-personnelles, vers les archétypes comme invariants universels, croise inévitablement les produits de l'imagination projective, les fantasmes en premier lieu, qui enferment au contraire un sujet dans ses déterminations et déterminismes singuliers. Ces images projectives, notamment dans le cas des dysfonctionnements pathologiques, peuvent inhiber le rapport au symbolique en rabattant sans cesse le symbolisé vers des significations contingentes,

---

<sup>17</sup> Jolande Jacobi, "Archétype et symbole dans la psychologie de Jung", dans *Polarité et symbole*, Etudes carmélitaines, Desclée de Brouwer, 1960, p 177.

<sup>18</sup> Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, tome II, p. 327.

<sup>19</sup> Cette propriété est particulièrement visible dans l'expérience du sacré. Voir notre *Le sacré*, Que sais-je, PUF., 1981, 6e éd. 2013.

biographiques, en enfermant le sujet dans un imaginaire autarcique et monolithique. Mais elles peuvent aussi, dans le meilleur des cas, servir à activer ou à suractiver le potentiel symbolique, à partir d'une énergie psychique interne, et à l'aide d'une série de métamorphoses, permettre au sujet de mener à bien un véritable processus d'individuation, comme l'a soutenu C.G. Jung. Dans ce cas, l'interpénétration des images projectives ou des images symboliques conduit à une véritable connaissance du Soi, c'est-à-dire de la synthèse du particulier et de l'universel qui nous bordent.

### *De l'imaginaire à l'imaginal*

Au terme de ces mises au point, dans le cadre d'une lecture analogique et instaurative du symbole, du symbolisme et de la symbolisation, il apparaît nécessaire d'opérer un double-déplacement épistémologique. D'une part, les signes spécifiquement symboliques recouvrent une catégorie restreinte de phénomènes verbaux et iconiques, et il importe de doter le genre symbolique d'une unité génératrice rigoureuse, si l'on ne veut laisser la symbolique se confondre avec les seuls usages de la pensée analytique et digitale. Mais d'autre part, il apparaît aussi nécessaire de conférer au symbole une autre dimension que celle véhiculée longtemps par l'esthétique et la psychologie. Le symbole devient la voie privilégiée, quoique non exclusive, pour reconnaître des formations mentales, les images-icônes, pour fonder un lieu propre d'organisation psychique de ces représentations, qui est moins l'imaginaire que l'imaginal, au sens donné par H. Corbin. Car les symboles appartiennent à un type de représentations qui ne sont commensurables ni aux intuitions intellectuelles pures, ni aux intuitions empiriques. Ils relèvent d'un tiers-état et s'inscrivent dans un triptyque des facultés, dans lequel une imagination active et épiphanique s'interpose entre la passivité d'une sensibilité et l'activité d'un entendement. Ils se rapportent à un type d'être qui ne peut se confondre ni avec la réalité sensible, ni avec la réalité intelligible, et que H. Corbin nomme *mundus imaginalis* : "Entre l'univers appréhensible par la pure perception intellectuelle.. et l'univers perceptible par les sens, il existe un monde intermédiaire, celui des Idées-Images, des Figures-archétypes, des corps subtils, aussi consistant et subsistant que l'univers intelligible et l'univers sensible, univers intermédiaire "où le spirituel prend corps et où le corps devient spirituel"<sup>20</sup>. Si nos symboles n'épuisent pas les

<sup>20</sup> Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, p 48.

formes propres à l'imaginal, ils participent sans doute à son ordre ontologique. Et loin d'apparaître comme une sorte de réification intempestive de concepts métaphysiques, le monde des formes symboliques donne lieu à des expériences spirituelles dont les mots et les images poétiques ou mystiques sont les échos indirects.

En accédant ainsi à un statut métaphysique, le symbolique devient un miroir renvoyant l'homme à lui-même car le symbole présuppose toujours une altérité qui nous signifie notre propre finitude. Il nous met face à un autre langage que celui que nous produisons nous-mêmes, un " langage qui nous est parlé beaucoup plus que nous ne le parlons, (d')un langage qui par conséquent nous interpelle et nous fait vivre et non pas simplement (d')un langage qui nous donne des prises sur les choses " comme le dit P. Ricoeur<sup>21</sup>. A travers l'expérience symbolique, l'homme découvre que les signes ne sont pas seulement la marque de son pouvoir démiurgique, mais aussi celle de son impuissance devant un Englobant qui le limite. car nous avons beau vouloir dévoiler le mystère de tous les " chiffres ", partir à la quête de toutes les figures, le symbolique rend, par nature, notre quête inachevée, nous signifiant par là notre propre inachèvement. Comme l'écrit encore J. Brun, ami de G. Durand et fidèle aussi d' Eranos : "Les véritables symboles ne sont pas des signes de reconnaissance, ce ne sont pas des messagers de la présence, mais bien des messagers de l'Absence et de la Distance. c'est pourquoi ce sont eux qui viennent à nous et non pas nous qui partons vers eux comme vers un but que nous aurions plus ou moins consciemment mis devant nous. Les symboles sont des témoins de ce que nous ne sommes pas ; si nous nous mettons à leur écoute, c'est parce qu'ils viennent irriguer nos paroles d'une eau dont nous serons incapables de faire jaillir la source. Comme le disait Baudelaire, les symboles nous regardent ; lorsque nous sentons leur regard, nous avons l'impression d'une présence qui n'a pu venir d'un ailleurs repérable. C'est pourquoi les symboles annoncent beaucoup plus qu'ils énoncent<sup>22</sup> ". Certes G. Durand n'a pas toujours entériné dans le discours exotérique propre aux Sciences humaines et sociales contemporaines cette dimension ontologique des symboles, mais elle est implicite à ses énoncés et se trouvent impliquée dans la totalité des travaux et œuvres liés au cercle d'Eranos, où il a participé à une aventure spirituelle incomparable.

---

<sup>21</sup> Paul Ricoeur, "Le conflit des herméneutiques" dans Cahiers internationaux de symbolisme, n. 1, p 155.

<sup>22</sup> Jean Brun, *L'homme et le langage*, PUF, 1985, pp. 81-82.

En conclusion, l'explication et la légitimation de la pensée symbolique ne sont pas de loin le seul apport de l'anthropologie durandienne de l'"homo symbolicus", qui en fait le soubassement d'une théorie générale du mythe, de sa logique et de sa pragmatique. L'acte fondateur de l'épistémologie et de la philosophie de G. Durand est dans tous les cas de replacer l'imagination au centre de l'anthropos, de l'arracher à sa conception réductionniste et iconoclaste classique, en mettant en évidence sa capacité originare de symboliser, et de la connecter intimement avec notre constitution neurobiologique vers le bas et avec l'ensemble des activités cognitives abstraites vers le haut en un "trajet anthropologique". G. Durand propose donc bien autre chose qu'une symbolique, conçue comme langage et un code d'expression, il fait de la symbolisation la matrice de l'espèce humaine dans ses comportements, ses croyances et sa créativité. Il prolonge ainsi une tradition de pensée dont il a fait la généalogie en 1979 dans *Science de l'Homme et Tradition* (néoplatonisme, hermétisme, romantisme) si présente dans l'héritage maçonnique, mais il la revitalise et la radicalise dans le cadre des Sciences de l'homme du xx e siècle, pour attester par contraste les limites et les périls d'un rationalisme dominant, totalitaire et castrateur.

CONDIVISIONE DEL RESPIRO. ANNA MARIA ORTESE•  
Wanda Tommasi\*

*Abstract:* The essay deals with the theme of the violation of nature and expressiveness in the last two texts published by Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari* and *Corpo celeste*. Two opposing visions of relationship with nature and two antithetical conceptions of expressiveness emerge: while the destruction of nature excludes compassion for the living, instead love for all beings, animate and inanimate, is the basis of constant participation to everyone's fate, which alone can allow the safeguarding of life in all its forms and the sharing of breath with all the beings that inhabit the earth, the celestial body that hosts us.

*Keywords:* Ortese, nature, compassion, expressiveness

### *Espressività*

L'attuale pandemia di Covid-19 ci fa inevitabilmente riflettere sulla colpevole violazione della natura e delle sue creature. Una lezione che un po' tutti abbiamo imparato in questa circostanza riguarda la consapevolezza della vulnerabilità umana, l'importanza delle relazioni, la cui privazione ce ne ha fatto sentire più acutamente la mancanza in tempi di *lockdown*, e la centralità della cura delle persone, di cui soprattutto le donne da sempre si sono fatte carico. Questi sono guadagni imprescindibili del femminismo della differenza sessuale, ma ora, almeno in parte, essi sembrano acquisiti dall'intera umanità, benché raramente si riconosca la loro natura sessuata, la loro originaria impronta femminile.

Un'autrice che ci può aiutare a riflettere su questi temi, oggi così cruciali e a immaginare un futuro diverso per gli esseri umani, per tutte le creature della natura e per il pianeta che ci ospita, è Anna Maria Ortese. La

---

•Questo articolo riprende, modificandoli, alcuni spunti contenuti nell'ultimo capitolo del mio libro *Le parole per scriverlo. La parola e la ferita*, Mimesis, Milano 2020 (in corso di stampa): cfr. *ivi*, cap. IV, *La perdita*. Anna Maria Ortese.

\* Professore Associato di Storia della Filosofia- Università degli Studi di Verona.

scrittura di Ortese nasce dal dolore della perdita: ad alimentare la sua spinta a scrivere fu innanzitutto la morte del fratello Emanuele, giovane marinaio scomparso prematuramente al largo dell'isola caraibica di Martinica, ma furono anche il dolore, l'ingiustizia e il disprezzo che lei vide riversati sui più deboli, sui meno che umani, la costante indigenza che assillò la scrittrice per tutta la vita, e infine la colpevole violazione della natura, la perdita d'innocenza dovuta alla sua distruzione dissennata.

Rispetto alla “teologia della perdita” che si delinea nelle pagine di Ortese, la via d'uscita dell'autrice è quella dell'espressività. Il termine deriva dal latino *ex-primere*: indica il far scaturire dall'interiorità qualcosa che preme, che spinge per giungere alla parola, qualcosa che proviene da sé ma che riguarda tutti. Tuttavia, quella di Ortese non è un'espressività che si appoggi a valori formali, a una lingua estetizzante, spesso usata per intimidire i meno dotati. L'autrice è sì attenta alla qualità estetica del suo scrivere, ma ritiene che un'autentica espressività possa nascere solo da un atteggiamento esistenziale di partecipazione amorosa, di cura compassionevole per tutti i viventi, soprattutto per gli esseri più sfortunati, vilipesi, disprezzati<sup>1</sup>. Scrive l'autrice nel *Porto di Toledo*, ricordando il suo primo approccio alla scrittura, dominato dalla fiducia nell'espressività come tale, e la svolta rappresentata dal suo successivo approdo a un'espressività più vera, radicata nella compassione, nata dall'amore e dalla compassione per tutti i viventi:

In quel tempo [...], la speranza della espressività mi dominava, e io credevo veramente che nella compostezza e valore formale fosse la salvezza dal nulla delle cose e del tempo. [...] In tale equivoco durai molti anni; solo più in là, quando questa storia e la storia della Nuova Toledo ebbero termine, io compresi che non vi è espressivo che salvi; e sia uomo o donna, giovane o vecchio, per giungere a quell'altra patria [...], devono patire l'universale umile patire, rendendosi essenzialmente amici al vivente e sua protezione. Solo da ciò, da questa scelta, potrà nascere domani un nuovo vero espressivo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sull'espressività in Ortese, cfr. Paola Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, introduzione di Marina Zancan, Bulzoni, Roma 2001.

<sup>2</sup> Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali* (1975), in Ead., *Romanzi*, vol. I, a cura di Monica Farnetti, Adelphi, Milano 2002, p. 377. Sul passaggio di Ortese dall'espressività formale iniziale all'autentico vero espressivo, frutto dell'amore compassionevole per tutti gli esseri, e, più in generale, sul rapporto della scrittura di Ortese con la natura, cfr. Chiara Zamboni, *Sentire e scrivere la natura*, Mimesis, Milano 2020, cap. II, *Dall'interpretazione della natura all'espressivo in Anna Maria Ortese*.

Tale dichiarazione di poetica è fondamentale. Scrivere per Anna Maria Ortese è sì una ricerca formale, ma ben lontana da qualsiasi inclinazione estetizzante: si tratta di penetrare il significato del reale con la ragione, ma anche di accedere a una visione capace di dare corpo all'invisibile, a tutto ciò che è sognato, presentito, immaginato, patito inconsciamente. La svolta dall'espressività iniziale al nuovo autentico espressivo comporta il passaggio, intimamente vissuto, attraverso la pratica della compassione, attraverso l'impegno di farsi amici di tutti i viventi. Questo è l'alveo più profondo entro cui si dipana la scrittura di Ortese e al tempo stesso questa è la sua risposta al negativo e al male che incombono sulle molte creature diverse, anormali, che popolano la sua letteratura: donne-iguana, infelici folletti, cuccioli di puma dagli occhi supplici, poveri mostri in cui si concentra al massimo grado l'esperienza dell'alterità<sup>3</sup>. Di fronte a queste alterità abnormi, la risposta di Ortese è quella di un'infinita tenerezza, di un'accoglienza senza riserve, di una partecipazione empatica, di una compassione che è letteralmente un patire-con l'altro – il mostro, la bestia, il meno che umano –, così come si deve convivere in sé con quell'alterità inquietante che ci visita nei sogni, negli incubi, nelle rivelazioni inconsce. Empatia e compassione non cancellano l'alterità: l'altro rimane altro, ma la partecipazione amorosa alla sua condizione misera e decaduta lo accostano a sé, in una relazione che appartiene sia all'ordine del sentire sia a quello della conoscenza per connaturalità, per condivisione del respiro.

Mentre il male – il contrario della compassione – deriva dal rigettare sull'altro la propria sofferenza nel vano tentativo di liberarsene – concezione che rivela sorprendenti affinità con quella di Simone Weil –, il rimedio, anch'esso molto weiliano, al *malheur* delle creature più misere consiste nella partecipazione compassionevole al loro dolore, nel prendere su di sé, per condividerla, la sofferenza di tutti<sup>4</sup>.

In un mondo decaduto per una colpevole separazione dalla natura e dalle sue creature più disprezzate, l'autrice si fa carico di una *pietas*

---

<sup>3</sup> Cfr. Monica Farnetti, *La lente scura di Anna Maria Ortese*, in Diotima, *La magica forza del negativo*, Liguori, Napoli 2005, pp. 129-136, in particolare pp. 132-133.

<sup>4</sup> Uso il termine francese *malheur*, sventura, che ricorre spesso in Simone Weil, perché ci sono a mio avviso notevoli affinità fra le due autrici: sia Ortese sia Weil indicano fra le cause del *malheur* il tentativo di sgravarsi della propria sofferenza riversandola sugli altri; entrambe inoltre individuano nell'amore e nella compassione le sole attitudini capaci di portare aiuto agli sventurati, prendendo su di sé una parte del loro dolore. Sulle affinità fra Ortese e Weil, cfr. Margherita Pieracci Harwell, *Anna Maria Ortese*, "Humanitas", n. 2, 2002, pp. 247-283, in particolare pp. 262-263.

femminile, sostenuta da una ragione visionaria, capace di penetrare al di là dello schermo del visibile per scorgere i segni di una realtà più autentica: si tratta di delineare, nell'«inespresso finalmente rivelato», «una seconda irreale realtà»<sup>5</sup>, più vera di quella visibile e tangibile.

Poiché il mondo vero giace nell'inespresso, l'unica “realtà irreale” e l'espressivo, che di fatto coincide per Ortese con la pratica della scrittura. Tuttavia, la sua scrittura rende conto di un'espressività totale, formata da tutto ciò che è vivente. Tutto, secondo l'autrice, si esprime: l'uccello canta e si esprime, il cielo si esprime col passaggio delle nuvole, il vento col suo soffio lieve o violento, il mare col frangersi delle onde, la vela col suo tendersi. L'espressività scritta non è che una parte dell'essere intero, di quell'aspirazione a esprimersi che accomuna tutti gli esseri<sup>6</sup>.

### *Alonso e i visionari*

A partire da questa premessa, vorrei concentrare la mia attenzione su due testi di Ortese: la tragica sorte del cucciolo di puma narrata in *Alonso e i visionari* e la colpevole violazione della natura denunciata in *Corpo celeste*. *Alonso e i visionari*, l'ultimo romanzo di Ortese, del 1996, conclude la trilogia delle bestie-angelo<sup>7</sup>, iniziata con *L'Iguana*<sup>8</sup> e proseguita con *Il cardillo addolorato*<sup>9</sup>. In *Alonso e i visionari*, la simbologia si fa più trasparente rispetto ai due romanzi precedenti e il messaggio diventa più semplice e chiaro, secondo alcuni interpreti addirittura didascalico<sup>10</sup>.

Ortese definì questo romanzo un «giallo metafisico»<sup>11</sup>: esso indaga su un misterioso delitto avvenuto negli anni di piombo del terrorismo, ma l'indagine, che cerca di far luce su eventi che vanno dagli anni Cinquanta fino agli Ottanta, va ben al di là della ricerca di chi sia l'assassino, per sfociare negli interrogativi ultimi sul senso dell'esistenza e sulla colpevole

<sup>5</sup> Ortese, *Il porto di Toledo*, p. 470.

<sup>6</sup> Cfr. Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina*, pp. 210-211.

<sup>7</sup> Sulla trilogia delle bestie-angelo in Ortese, cfr. Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

<sup>8</sup> Cfr. Anna Maria Ortese, *L'Iguana* (1965), Adelphi, Milano 1986.

<sup>9</sup> Cfr. Id., *Il cardillo addolorato* (1993), in Ead., *Romanzi*, vol. II, a cura di Andrea Baldi, Monica Farnetti, Filippo Secchieri, Adelphi, Milano 2005.

<sup>10</sup> Cfr. Giovanna Rosa, *Il puma e altri animali*, “Il Giannone”, IV, n. 7-8, gennaio-dicembre 2006, *Per Anna Maria Ortese*, pp. 159-162.

<sup>11</sup> Questa definizione di Ortese è riportata da Goffredo Fofi, *Alonso e la luce*, “Il Giannone”, IV, n. 7-8, gennaio-dicembre 2006, *Per Anna Maria Ortese*, pp. 155-158.

separazione dell'intelligenza umana dalla natura. L'“inchiesta” di Ortese si presenta come una vera e propria *quête* metafisica.

La voce narrante, colei che racconta la storia in prima persona, è Stella Winter, il cui nome può essere scambiato, «nelle notti limpide d'inverno, per una stella»<sup>12</sup>, Stella d'Inverno appunto. Inizialmente controllata, dotata di limitate capacità intellettuali e contraddistinta da una comprensione superficiale della realtà, Stella attraversa nel corso del romanzo, grazie all'amicizia con Jimmy Op, una vera e propria conversione, grazie alla quale lei stessa alla fine diventa capace di “visione”, di una seconda vista capace di andare al di là delle apparenze per scorgere una realtà spirituale più profonda, intessuta di simboli.

Stella, un'americana di cinquantasei anni, ospita nella sua casa in Italia, a Realdina, sul confine con la Francia, il professor Jimmy Op, il quale le racconta la storia della sua amicizia con un collega italiano, Antonio Decimo, il cui figlio Julio, coinvolto in vicende di terrorismo, era stato assassinato (o si era suicidato) molti anni prima nella casa di Prato di Decimo.

Il nucleo originario della storia, il suo centro di attrazione insistentemente riproposto è l'incontro, avvenuto molti anni prima in un deserto dell'Arizona, fra la famiglia di Decimo, il professor Op e un cucciolo di puma<sup>13</sup>. Lì, Decimo e i suoi due figli, Decio, il minore, e Julio, il maggiore, incontrarono «una fiera bambina o cucciolo» di puma, che «giocava e si divertiva [...], ebbro [...] di libertà, di gioia.»<sup>14</sup>. Del piccolo puma Decio subito s'innamorò, dandogli il nome di un cameriere spagnolo che un po' gli assomigliava, Alonso, e abbracciandolo con una serenità fiduciosa.

Fin dalla prima apparizione del piccolo puma, si comprende come esso sia una di quelle creature di natura, di quei piccoli cari agli dei, di cui solo i fanciulli più sensibili, come Decio, sanno leggere nello sguardo la bontà più che umana e il bisogno di amore e di riconoscimento. Mentre il fanciullo

<sup>12</sup> Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, Adelphi, Milano 1996. Per la verità, questa definizione è riferita ad Abramo Lincoln, nella lettera-testamento indirizzatagli dal professor Op prima di morire, ma mi sembra che sia perfettamente calzante anche per Stella Winter, in quanto riporta la traduzione esatta del suo nome.

<sup>13</sup> Secondo Emanuele Trevi, *Living room. Una conversazione intorno all'Iguana*, [in Arnaldo Colasanti (a cura di), *L'Iguana che visse due volte. Omaggio ad Anna Maria Ortese*, Lit edizioni, Roma 2014, p. 16], il cucciolo di puma sarebbe in origine nient'altro che un gatto, anzi, proprio «il gatto di casa dell'autrice», pur essendo al tempo stesso un puma. L'autrice metterebbe in gioco un meccanismo per cui, a forza di ripetere come un mantra che il gatto sembra un piccolo puma, crea la magia grazie alla quale l'innocuo felino domestico *diventa effettivamente un puma*.

<sup>14</sup> Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, Adelphi, Milano 1996, p. 19.

Decio stringe affettuosamente fra le braccia il piccolo puma, il professor Decimo disprezza l'animale così come disprezza tutto ciò che non sia “*pura intelligenza*”<sup>15</sup> e, temendo che l'animale sia pericoloso, sta per sparargli, ma viene fermato appena in tempo da Miss Rose, la direttrice dell'istituto di scienze di Pasadena, la quale è consapevole della natura mite del cucciolo. Ben presto, in un incidente d'auto muore il ragazzino Decio, e poco tempo dopo il cucciolo di puma viene portato da Decimo, sia pure contro voglia, in Italia, dove l'animale farà diverse altre apparizioni.

Alonso è il simbolo centrale del romanzo, che si carica via via di nuovi significati man mano che ricompare. In un primo tempo, «era brutto [...], più brutto di così è raro: sembrava [...] un sacco di pietre»<sup>16</sup>. In seguito, quel piccolo figlio della natura è annoverato fra «i veri angeli o Santi della Creazione», e dopo le ingiurie e i maltrattamenti ingiustamente patiti, “egli” diventa, per le ingiurie ingiustamente patite, il «piccolo cristo»<sup>17</sup> dell'Arizona, il cucciolo-vittima che riassume in sé il divino: «Questo Cucciolo – nome del nostro più grande Signore – patì [...] ogni ingiuria, ogni tormento»<sup>18</sup>.

Portavoce del “Vangelo” del puma è nel romanzo il professor Op, il cui cognome completo è Opfering, che, con una piccola variazione (*Offering*), significa offerta, sacrificio. Opfering s'immola infatti come vittima sacrificale, in un gesto riparatore rispetto al calvario del cucciolo di puma. Egli subisce ingiustamente l'accusa di essere il responsabile della morte di Julio Decimo, di essere stato colui che, con il soprannome di “*White Dog*”, “Cane bianco”, sarebbe comparso nella casa di Prato assassinando Julio o inducendolo a uccidersi. Per questo, Op, dopo essere stato incarcerato ingiustamente, si lascia morire, ma non prima di aver sintetizzato in una lettera-testamento il “Vangelo” del puma.

Jimmy Op e Decimo rappresentano due versioni dell'intelligenza diametralmente opposte e anche due antitetiche concezioni dell'espressività. Mentre Decimo, come il suo stesso cognome suggerisce, è detentore di un'intelligenza arida e calcolante, è arrogante, disprezza la natura e fa professione di «materialismo assoluto»<sup>19</sup>, invece Op si affida a una ragione mite e benevola, di cui egli non si ritiene il possessore, ma solo l'umile

---

<sup>15</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>16</sup> Ivi, p. 37.

<sup>17</sup> Ivi, p. 208.

<sup>18</sup> Ivi, p. 205.

<sup>19</sup> Ivi, p. 35.

custode. E se la sua ultima lettera indirizzata ad Abramo Lincoln, primo Presidente degli Stati Uniti, vissuto circa trecento anni prima, induce a supporre che egli abbia perso la ragione e sia divenuto «pazzo da legare»<sup>20</sup>, invece il contenuto di questa lettera, che sintetizza il “Vangelo” del Cucciolo, coincide di fatto con le credenze più profonde della stessa Ortese. Tale lettera contiene un atto di accusa rivolto all’intera cultura occidentale,

fondata sul diritto, per l’uomo [...] di considerarsi e agire come il Primo e il Migliore, colui cui spetta ogni bene, non importa se ne riceve strazio e follia la dolce Terra –, a consentire e rendere [...] legittimo il dolore che fu inflitto [...] al Cucciolo, a Colui che stava dando inizio a una nuova mutazione profonda e provvida della cara Natura»<sup>21</sup>.

Decimo e Op incarnano anche due opposte visioni dell’espressività: mentre il primo si serve di un linguaggio altisonante, volto a confondere e a schiacciare i più deboli, Op al contrario si affida a parole di una semplicità disarmante. Quest’ultimo è l’incarnazione di un’espressività autentica, quella che nasce non solo dalla compassione per tutti i viventi, ma anche dalla partecipazione al dolore del mondo, la quale è ben più profonda e duratura del semplice patire-con: «È più che la compassione. La partecipazione, [...] una volta iniziata, non finisce più»<sup>22</sup>.

Nel corso del romanzo, viene infine svelato il mistero della notte fatale di Prato: Julio, coinvolto nel terrorismo, nella notte fatale di Prato vide inaspettatamente il puma, ne fu profondamente commosso e turbato e, non potendo sopportare il muto rimprovero che gli occhi miti dell’animale gli rivolgevano, si diede volontariamente la morte.

Il messaggio di Ortese è quello di una compassione veramente universale, che implica il rispetto di ogni forma di vita e un amore mistico per tutte le creature. Se c’è un autore che sorregge la visione spirituale di Ortese in *Alonso*, questi è Ralph Waldo Emerson<sup>23</sup>. Citato ben quattro volte nel romanzo, il trascendentalista americano, nel suo saggio *Natura*, pone, come

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 203.

<sup>21</sup> Ivi, p. 205.

<sup>22</sup> Ivi, p. 230.

<sup>23</sup> L’influsso di Emerson su questo romanzo di Ortese è sottolineato opportunamente e in modo molto puntuale da Paola Loreto, *Alonso e i visionari. La vocazione americana di Anna Maria Ortese*, “Il Giannone”, IV, n. 7-8, gennaio-dicembre 2006, *Per Anna Maria Ortese*, pp. 245-264.

fonte di rivelazione, accanto alla Bibbia, il libro della natura<sup>24</sup>: entrambi sono espressioni di una sola Sapienza, di un'Anima universale, unica; perciò la natura è il correlato indispensabile della rivelazione contenuta nei testi sacri<sup>25</sup>. Il libro della natura è accessibile nella sua bellezza e nel suo significato simbolico, religioso ed etico soprattutto agli occhi dei poeti, dei bambini e di coloro che conservano lo spirito d'infanzia anche in età adulta<sup>26</sup>.

Ortese aveva una grande ammirazione per la cultura anglosassone in generale e per quella americana in particolare<sup>27</sup>, anche se in *Alonso* la narratrice lamenta che l'America del suo tempo sia decaduta, non sia più quella dei tempi di Emerson. Ciononostante, il ripetuto riferimento al trascendentalista statunitense serve ad Ortese a correggere l'immagine di un cristianesimo biblico che invita l'uomo a distaccarsi dalla natura e a dominarla, a uccidere il drago e il serpente come simboli del male. In *Alonso*, c'è un cristianesimo mistico, in cui la rivelazione evangelica va di pari passo con la rivelazione della natura: entrambe indicano la via della partecipazione, della compassione e dell'amore per tutti i viventi come unica alternativa alla violenza e alla sopraffazione dei più deboli, di coloro che non possono difendersi. Il "Vangelo" del puma, benché non privo di una lieve ironia, non è affatto blasfemo: esso preannuncia profeticamente l'avvento del Regno, quando «lupi e agnelli vivranno insieme e in pace»<sup>28</sup>, quando il puma e il fanciullo si abbracceranno, dando origine a un'umanità e a una natura entrambe redente.

### *Corpo celeste*

In un'intervista contenuta in *Corpo celeste*, Ortese fa una specie di professione di fede che non è lontana dal credo cristiano, benché se ne

<sup>24</sup> Cfr. Ralph Waldo Emerson, *Natura*, in Id., *Teologia e natura*, tr. it. di Massimo Lollini, a cura di Pier Cesare Bori, Marietti, Genova-Milano 1991, pp. 7-64, in particolare p. 37.

<sup>25</sup> Cfr. Pier Cesare Bori, *Postfazione*, in Emerson, *Teologia e natura*, pp. 185-208, in particolare pp. 191-192.

<sup>26</sup> Cfr. Emerson, *Natura*, pp. 10-11.

<sup>27</sup> Cfr. Loreto, *Alonso e i visionari*, pp. 245-254. Cfr. inoltre Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, Adelphi, Milano 1997, pp. 26-28, dove l'autrice esprime il suo amore per la cultura americana del passato, ma anche una profonda amarezza per la sua decadenza attuale: «America! Mi sembrò a volte di essere nata laggiù [...]. Una letteratura [...] di azione e visione, insegnamento, gioia, profezia insieme. [...] Quando questa guerra finì io cercai invano l'America, che pure era da noi, era giunta. L'America, la mia America, quella lingua, quella grandezza e severità, [...] non vidi mai».

<sup>28</sup> *Isaia*, 12, 6.

discosti, forse sulla scia di Francesco d'Assisi<sup>29</sup>, nell'abbracciare come creature tutti gli esseri: gli animali, la natura e perfino i corpi inanimati. A partire da un'iniziale diffidenza e ostilità nei confronti del cristianesimo, perché quest'ultimo attribuisce all'essere umano una signoria sugli animali e sulla natura ai suoi occhi assolutamente inaccettabile<sup>30</sup>, e perché esso ordina di uccidere il drago e il serpente, simboli del male, Ortese approda infine a una fede nell'invisibile che è testimonianza di una spiritualità allargata, inclusiva, capace di amore e di compassione per tutti gli esseri, senza eccezione alcuna.

Credo in tutto ciò che non vedo, e credo poco in quello che vedo [...]: credo che la terra sia abitata [...] in modo *invisibile*. Credo nello spirito dei boschi, delle montagne, dei deserti, forse in piccoli demoni gentili. [...] Credo anche nei morti che non sono più morti. [...] Credo nelle apparizioni. Credo nelle piante che sognano e si raccomandano di conservare loro la pioggia. Nelle farfalle che ci osservano, improvvisando [...] magnifici occhi sulle ali. Credo nel saluto degli uccelli, che sono anime felici, e si sentono all'alba sopra le case... In tutto credo, come i bambini<sup>31</sup>.

Da questa fede universale, assolutamente inclusiva, che pone il libro della natura accanto e al di sopra dei libri della rivelazione, sembra escluso proprio l'essere umano: ma lo è solo se egli, degenerando, diventa come una “canna vuota”, piegata dal “vento dell'*intelligenza*”<sup>32</sup> che lo ha sedotto e distrutto.

La distinzione fra l'intelligenza, che tende all'utile e quindi allo sfruttamento della natura, e la ragione, la quale invece è qualcosa che sovrasta

---

<sup>29</sup> Il riferimento a San Francesco deve essere fatto in forma dubitativa. Da un lato, infatti, l'autrice annovera il Santo d'Assisi fra i pochi autori della letteratura italiana di cui lei riconosca il valore (cfr. Ortese, *Corpo celeste*, p. 41), insieme con l'amatissimo Leopardi. Da un altro lato, Colasanti, *Living room. Conversazione intorno all'Iguana*, p. 24, osserva: «La grandezza di Francesco è quella di mettersi nelle mani di Dio [...], per poter poi dire che, nonostante tutto, l'acqua e il fuoco e il vento sono suoi fratelli. Anna Maria Ortese non riesce a dire quel “nonostante tutto”. [...] San Francesco [...] predicava a tutti: comprese le “creature inanimate”. Ad Anna Maria questo non è concesso.» Contro il parere di Colasanti, a me sembra tuttavia che le ultime opere di Ortese, *Alonso e i visionari* e *Corpo celeste*, rechino traccia, oltre che del trascendentalismo di Emerson, anche della spiritualità e della mistica francescana.

<sup>30</sup> Tale critica al cristianesimo è ribadita da Ortese in *Corpo celeste*, p. 156. Bisogna però tener presente soprattutto il distacco della giovane Anna Maria dalla religiosità materna chiaramente espressa da Ortese, *Il porto di Toledo*, p. 460 e *passim*.

<sup>31</sup> Ortese, *Corpo celeste*, pp. 160-161.

<sup>32</sup> Ivi, p. 161.

il singolo essere umano e di cui egli deve farsi umile servitore<sup>33</sup>, rispettando la legge dell'amore e della compassione universale e riconoscendo il carattere immortale della vita in ogni sua forma<sup>34</sup>, consente a Ortese di includere anche la "famiglia umana" nel suo abbraccio inclusivo. Al centro della morale dell'autrice, c'è

il vivere con pietà e amore in mezzo agli altri. In questi altri, comprendevo la terra stessa, la natura [...], e la propria natura umana. [...] Volevo, sentivo che doveva esserci riscatto per queste due nature: quella del mondo e quella della umana famiglia<sup>35</sup>.

Entrambi, sia la natura sia gli esseri umani, condividono il respiro, che tutti accomuna<sup>36</sup>. Purtroppo, spesso l'uomo ha finito col concepire la propria libertà "come furto del respiro altrui"<sup>37</sup>, come prevaricazione. Questo ha generato uno squilibrio gravissimo, non solo nell'umana famiglia, ma anche nel rapporto degli esseri umani con la natura, con il "corpo celeste" che è la terra che ci ospita.

L'ingiustizia, la sopraffazione e la violenza nei confronti dei più deboli, degli ultimi, della natura violata, sono senza rimedio. Tuttavia, l'autrice sogna «la resurrezione [...] di tutti i morti nell'ingiustizia»<sup>38</sup>, così come, nel finale di *Alonso*, Stella Winter attende il ritorno del puma, avendo cura di lasciare sempre una ciotola d'acqua fresca nel caso che egli debba ritornare o risorgere. Guardare negli occhi un animale, incrociarne lo sguardo, significa per Ortese incontrare il divino: «Chi non ha mai guardato negli occhi di un figlio o di una figlia della Natura [...] non ha mai visto nulla di divino – per significare benevolenza, pace – per quanti possano essere gli altari a cui si sarà inginocchiato»<sup>39</sup>.

Per Ortese l'impegno di partecipazione alla sofferenza delle creature indifese fa tutt'uno con l'espressività, quella autentica, non quella che, confidando solo nei valori formali di un linguaggio altisonante, tende a

---

<sup>33</sup> La distinzione fra l'intelligenza calcolante, che separa e divide, e la ragione, che invece è la facoltà più spirituale capace di trasporre le operazioni suggerite dalla natura nel mondo del pensiero, è un altro elemento che accomuna l'ultima Ortese al trascendentalismo di Emerson. Su questo, cfr. Loreto, *Alonso e i visionari*, p. 254.

<sup>34</sup> Cfr. Ortese, *Corpo celeste*, p. 111.

<sup>35</sup> Ivi, p. 41.

<sup>36</sup> Ivi, p. 121.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 101-102.

<sup>39</sup> Ivi, p. 163.

schiacciare e a opprimere i meno dotati. L'amara esperienza della caduta, della perdita, della cacciata dal Paradiso, può trovare una possibilità di riparazione solo nella compassione amorevole e nella pratica di scrittura che da essa scaturisce. In ogni caso, non ci possiamo salvare da soli, ma solo insieme a tutti «i nostri innocenti fratelli»<sup>40</sup>.

C'è una qualità femminile nello sforzo costante di Ortese di «cogliere e fissare, sia pure il tempo di un istante [...], il meraviglioso fenomeno del vivere e del sentire.»<sup>41</sup> C'è una sensibilità femminile nell'ampiezza e profondità del suo sentire, nel suo patire l'impronta che anche la più piccola e insignificante creatura lascia su di lei. Ortese non arretra di fronte a nulla, ospita ogni aspetto del sentire nel modo più generoso: vuole salvare ogni prezioso e irripetibile momento del vivere nella scrittura, così come sente di dover aiutare, assistere e compatire ogni essere che sia stato ingiustamente offeso. Riparazione dei torti attraverso l'amore e la compassione e riscatto delle esistenze anche più infime nella scrittura compongono insieme il quadro di una *pietas* squisitamente femminile.

L'autrice si dichiara consapevole di essere «uno scrittore-donna, una bestia che parla, dunque»<sup>42</sup>: la sua voce è come quella dell'Iguana o della Sirenetta, che «volle un'anima a costo della felicità; e morì per averla e salire le scale del cielo»<sup>43</sup>. Dalla sua duplice esclusione dalla cultura "alta" – in quanto donna e in quanto povera, pressoché autodidatta, cresciuta in un paese "borbonico" –, Ortese ha ricavato il suo vangelo, etico ed espressivo insieme, che, riconoscendo la sacralità della «natura madre», «divin[a] e intoccabile»<sup>44</sup>, fa sì che possano avere voce, nella sua scrittura, non solo gli esseri umani più sfortunati, ma anche «le sorgenti, le nubi, i boschi e i loro piccoli abitanti»<sup>45</sup>. Il suo testamento spirituale, *Corpo celeste*, ci trasmette una profonda compassione femminile, che fa tutt'uno con l'amore per il mondo e per ogni creatura che lo abita.

L'amore e la partecipazione alla sorte di tutti, anche e soprattutto dei più infelici e sfortunati, fino alle più umili creature della natura, suonano estremamente attuali proprio oggi, quando la distruzione del "corpo celeste" che noi abitiamo ha prodotto guasti purtroppo irreparabili. L'autrice sintetizza il suo messaggio d'amore e di compassione nell'immagine della condivisione

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 158

<sup>41</sup> Ivi, p. 63.

<sup>42</sup> Ivi, p. 52.

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Ivi, p. 54 (interpolazione mia).

<sup>45</sup> Ibidem.

del respiro, che è ciò che accomuna tutti i viventi e di cui nessuno, sia pure la creatura più infima, dovrebbe essere privato:

La libertà è un respiro. Ma tutto il mondo respira, non solo l'uomo. Respirano le piante, gli animali. C'è ritmo (che è respiro) non solo per l'uomo. Le stagioni, il giorno, la notte sono respiro. Le maree sono un respiro. Tutto respira, e tutto ha il diritto di respirare. Questo respiro è universale, è il rollio inavvertibile e misterioso della vita<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Ivi, p.121.

VERGA E L'INFLUENZA DELL'*INCHIESTA IN SICILIA* DI  
FRANCHETTI E SONNINO PER UNA LETTURA DEL MONDO ARCAICO-  
RURALE SICILIANO  
**Gabriella Capozza<sup>1</sup>**

*Riflessioni sul Meridione*

Raggiunta l'unità d'Italia attraverso le gloriose gesta risorgimentali, ci si trova ad affrontare il deprimente confronto con i problemi e le debolezze interne di una nazione formatasi velocemente e caratterizzata da frammentazioni e disomogeneità, soprattutto fra un Nord proteso verso processi di industrializzazione e un Sud caratterizzato da un'economia agricola di stampo eminentemente feudale e popolato da folte schiere di diseredati poste ai margini delle società e abbandonate a un destino di miseria.

Negli anni in cui si impone una visione positivista dell'esistenza, basata sulla convinzione che è soltanto dall'accertamento dei fatti e dalle analisi scientifiche che si può costruire una vera conoscenza del reale e formulare le conseguenti azioni riformistiche, nascono numerose inchieste private sulle condizioni del Mezzogiorno, tra cui spicca quella siciliana di Franchetti e Sonnino, punto di partenza di quella che nel tempo diventerà la «Questione meridionale».

La stesura della pionieristica *Inchiesta in Sicilia*, intitolata originariamente *La Sicilia nel 1876*<sup>2</sup>, è mossa da un senso di generale responsabilità nazionale ad analizzare, in un'ottica di risanamento, le profonde piaghe di un Sud che rivela tutta la sua difficoltà a immettersi in un processo di crescita socio-economica, indispensabile alla costituzione di una

<sup>1</sup> Assegnista di Ricerca - Università degli Studi di Bari Aldo Moro.

<sup>2</sup> Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino nel 1877 pubblicano con la casa editrice fiorentina Barbèra l'opera *La Sicilia nel 1876*, costituita da 2 volumi, di cui il primo a opera di Franchetti dal titolo *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*, il secondo a opera di Sonnino con il titolo *I contadini in Sicilia*. Le citazioni del presente lavoro sono desunte dall'edizione Leopoldo Franchetti-Sidney Sonnino, *Inchiesta in Sicilia*, 2 volumi, Vallecchi, Firenze 1974.

nazione progredita e moderna. Una stessa tensione critico-costruttiva anima l'accorato appello rivolto da Villari, nelle sue *Lettere meridionali*<sup>3</sup>, alle regioni più avanzate d'Italia a non assumere atteggiamenti di «immoralità colpevole» e inerte indifferenza nei confronti delle regioni «ignoranti e derelitte» d'Italia che necessitano di soluzioni urgenti e solidali. Le *Lettere*, difatti, «avevano tutt'a un tratto richiamata la pubblica attenzione su quella che era e rimase la maggiore delle nostre questioni di politica interna»<sup>4</sup>.

Franchetti e Sonnino, che avevano studiato presso l'Ateneo pisano, rimasero colpiti dalle lezioni del professor Villari che, attraverso attente analisi, mostrava un Sud malato e bisognoso di urgenti interventi. Per cui, anche sulla scorta delle sollecitazioni del loro maestro, nonché guida e autorevole consigliere, Franchetti e Sonnino intrapresero un viaggio in Sicilia teso a registrare dal vivo contraddizioni e miserie di quelle terre e a svelare il volto di un'isola soltanto in apparenza felice, in realtà profondamente segnata da squilibri socio-economici e da complessi intrecci tra le difficili condizioni di vita dei contadini e gli abusi amministrativi compiuti dalle classi dominanti.

Anche Villari nelle *Lettere*, come Franchetti e Sonnino nella loro *Inchiesta*, mostra la miseria delle plebi contadine legata a persistenti arretratezze e alla legge del più forte elevata a sistema, nonché l'ignobile realtà del lavoro minorile che, indisturbata, continua a perpetrarsi su incolpevoli e indifese vittime. Così, leggiamo in Villari a proposito delle abitazioni dei contadini:

Le abitazioni sono molto al di sotto degli stessi canili [...]. In quei covi, nei quali non si può entrare per il puzzo che tramandano immondizie ammassate da tempi immemorabili, si vede spesso solo un mucchio di paglia, destinato a far dormire un'intera famiglia, maschi e femmine

---

<sup>3</sup> Tali corrispondenze furono raccolte nel testo dal titolo *Lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia*, la cui prima edizione è del 1878. Furono nuovamente edite dopo il colera che colpì Napoli nel 1884 (Torino, F.lli Bocca, 1885). Esse note anche come *Seconde lettere meridionali* sono da distinguersi dalle *Prime lettere meridionali*, corrispondenze del 1861 alla "Perseveranza", le quali, occupandosi dell'urgente problema politico dell'integrazione delle nuove province, ignorano ancora l'esistenza di una questione sociale del Mezzogiorno.

<sup>4</sup> Giustino Fortunato, *Pagine e ricordi parlamentari*, 2 volumi, II, Collezione Meridionale, Roma 1947, p. 164.

tutti insieme. Di bagni non se ne parla perché a ciò bastano le strade vicine e i cortili<sup>5</sup>.

E, così, leggiamo a proposito dei bambini nelle miniere:

Centinaia e centinaia di fanciulli e fanciulle scendono per ripide scarpe e disagioli scale, cavate in un suolo franoso e spesso bagnato. Arrivati nel fondo della miniera, sono caricati del minerale, che debbono riportare su, a schiena, col pericolo, sdruciolando per quel terreno ripido e mal fido, di andar giù e perdere la vita. Quelli di maggiore età vengono su, mandando grida strazianti; i fanciulli arrivano piangendo. È noto a tutti, è stato mille volte ripetuto che questo lavoro fa strage indescrivibile fra quella gente. Molti ne muoiono; moltissimi ne restano storpiati, deformati e malati per tutta la vita<sup>6</sup>.

Rivelando uno stesso approccio critico, anche l'*Inchiesta* mira a mettere in luce, senza inautentici intenti ricompositivi, i volti nascosti e le dinamiche interne di terre ferite nel profondo da ingiustizie e squilibri sociali, nelle quali soltanto una ristretta cerchia di persone, quella dei «padroni», conduce una vita dignitosa, mentre la stragrande maggioranza della popolazione, «i contadini», una moltitudine dolente e silenziosa di derelitti, è tenuta in uno stato di vera e propria schiavitù economica e personale. D'altronde, lo stesso Villari aveva affermato che: «Altra relazione tra essi [*i contadini*] e i loro padroni non v'è, che quella dell'usura e della spogliazione, di oppressi e oppressori»<sup>7</sup>.

E se, a uno sguardo superficiale, la Sicilia, come affermano Franchetti e Sonnino, pare un «paese ricco e industrioso», dopo una lunga permanenza e indagini approfondite appare nelle sue reali problematiche di difficile risoluzione:

La prima impressione del viaggiatore che, sbarcato a Palermo, visita la città e i suoi dintorni ed ha occasione di frequentare anche in modo superficiale la parte educata di quella popolazione, è certamente una delle più grate che si possano immaginare. Lasciando pure da parte il clima e l'aspetto della natura, già celebrati in tutte le lingue, in versi ed in prosa, buoni e cattivi, la città colla bellezza delle vie principali,

---

<sup>5</sup>Pasquale Villari, *Lettere meridionali e altri scritti sulla questione sociale in Italia*, F.lli Bocca, Torino 1885, p. 5.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>7</sup> Ivi, p. 29.

l'aspetto monumentale dei palazzi, l'illuminazione notturna, una delle migliori di Europa, presenta tutte le apparenze del centro di un paese ricco e industrioso<sup>8</sup>.

I due studiosi, difatti, dopo una prima impressione positiva, individuano nelle terre siciliane una plebe agricola povera, ignorante e bisognosa d'aiuto che, intravedendo nei padroni l'unica ancora di salvezza alla propria miseria, si aggrappa disperatamente e paradossalmente proprio a quella classe dalla quale avrebbe dovuto difendersi. Ecco che a Franchetti e Sonnino si mostrano una serie di limiti strutturali, antichi retaggi e meccanismi distorti, quali ostacoli al dispiegamento di un reale sviluppo economico a cui vanno ad aggiungersi connivenze di ogni sorta e impotenze delle autorità e dei deboli governi a combattere abusi, soprusi e illegalità.

Si delinea un'organizzazione produttiva in cui, a fronte di un eccesso di manodopera che determina un abbassamento dei salari ai limiti della sussistenza, si registra l'inesistenza assoluta, come denuncia Franchetti, di investimenti di capitale che favoriscano forme di crescita economica e di riscatto per quei contadini stretti nella morsa fatale della fatica e della miseria, propria di un'economia agricola arretrata e basata su contratti di stampo feudale. Questi ultimi, infatti, stipulati da latifondisti appartenenti alle famiglie nobiliari, condannano i contadini a vivere in condizioni del tutto precarie, ancor più gravi nelle zone malariche, come nella piana di Catania, dove «questi infelici lavorano tutto il giorno sotto la sferza di un sole cocente, e la notte dormono all'aperto, senza riparo di sorta, in mezzo ai miasmi micidiali: parecchi muoiono ne muoiono lì per lì, e moltissimi riportano a casa i germi di una lunga malattia che li renderà inabili al lavoro e li trascinerà sicuramente nella tomba»<sup>9</sup>.

Una folla di disperati, sfruttati e privi di diritti, nei periodi del raccolto, si accalcano all'alba nelle piazze, muniti di zappa, alla ricerca di lavoro: «è quello il mercato del lavoro, e son quelli tutti lavoranti, che aspettano chi venga a locare le loro braccia per la giornata o per la settimana»<sup>10</sup>. Un contadino povero e rassegnato è quello che ci dipingono i due, abbandonato dalle istituzioni e supportato unicamente dal conforto di una chiesa che è presente sul territorio attraverso la preziosa figura del prete. Un conforto, però, che, a ben vedere, rivela la sua natura di elemento intrinseco al sistema,

<sup>8</sup> Franchetti-Sonnino, *Inchiesta in Sicilia*, I, p. 3.

<sup>9</sup> Ivi, II, p. 34.

<sup>10</sup> Ivi, II, p. 50.

perché elargito da un'istituzione che, offrendo un sostegno spirituale consistente più nell'insegnare a sopportare in silenzio in vista di una futura giustizia divina, che nello stimolare cambiamenti tesi a interrompere rapporti sociali fondati sulla sopraffazione, si rivela inconsapevolmente complice dello *status quo*. Così scrive Sonnino:

Al contadino siciliano la società non si presenta che sotto la veste del padrone rapace, oppure dell'esattore, dell'ufficiale di leva e del carabiniere. Il prete è la sola persona che si occupa di lui con parole di affetto e di carità; che almeno, se non lo aiuta, lo compiangere quando soffre; che lo tratta come un uomo, e gli parla di una giustizia avvenire per compensarlo delle ingiustizie presenti. Nel culto religioso sta tutta la parte ideale della vita del contadino: all'infuori di quello, non conosce che fatica, sudori, e miseria: alla festa religiosa egli deve il riposo di cui gode<sup>11</sup>.

#### *Nasce la rivista «Rassegna settimanale»*

Le analisi svolte sul campo da Franchetti e Sonnino confluiscono in ampi dibattiti che vanno a toccare il nervo scoperto di un'Italia giovane tutt'altro che omogenea al suo interno, quanto piuttosto segnata da sconessioni e dolorose specificità che ostacolano la creazione di una nazione solida ed efficiente in grado di proiettarsi in una dimensione ottimistica e serena di 'futuro'. In un tale contesto, segnato da un preoccupato e, al contempo, propositivo attivismo ideologico, si colloca la nascita della rivista «Rassegna Settimanale», fondata nel 1878 proprio da Franchetti e Sonnino e pubblicata fino al 1882. Essa ha l'intento di aprire una finestra sulle tante questioni che affliggono il Paese, approfondendo, attraverso l'apporto di più voci, indagini già avviate nell'*Inchiesta in Sicilia* così da renderle note anche ad ampi pubblici. Con «Rassegna Settimanale» i due danno seguito al loro progetto, «tenendo sempre fermo e costante il legame tra il momento dell'indagine obiettiva, 'scientifica', sulla realtà nazionale, e quello dell'impegno politico vero e proprio»<sup>12</sup>.

La rivista, spaziando dall'ambito più propriamente politico a quello delle scienze, a quello della letteratura e delle arti e dedicando ampi spazi alle problematiche socio-economiche che assediano il Mezzogiorno d'Italia, tra i suoi collaboratori e autori annovera intellettuali quali Pasquale Villari, Luigi

<sup>11</sup> Ivi, II, p. 111.

<sup>12</sup> Rosario Villari, *Conservatori e democratici nell'Italia liberale*, Laterza, Bari 1964, p. 46.

Masi, Alessandro D'Ancona, Ruggiero Bonghi, Renato Fucini, Giustino Fortunato e vanta scrittori del calibro di Giovanni Verga che, acuto osservatore delle condizioni delle plebi meridionali, nel 1878 vi pubblica la novella *La roba*, che poi nel 1882 inserirà in *Novelle Rusticane*. La rivista, inoltre, nel 1881 accoglie un lusinghiero articolo sul romanzo *I Malavoglia*, di freschissima pubblicazione. Verga, che aveva sempre mostrato grande interesse per gli studi di Franchetti e Sonnino, delle cui analisi e dei cui approcci critici aveva risentito fortemente, si inserisce, attraverso i suoi scritti, in un dibattito fatto di indagini, riflessioni e ipotesi intorno a complesse e nodali questioni di una Sicilia, che diviene sineddoche del Mezzogiorno d'Italia<sup>13</sup>.

Si pensi, a tal proposito, alla novella di *Rosso Malpelo*, che rintraccia forti punti di contatto con le indagini portate avanti da Franchetti e Sonnino e con i tanti articoli pubblicati su «Rassegna settimanale» relativi alla vergognosa realtà del lavoro minorile e alle inaccettabili condizioni di sfruttamento dei minori nelle zolfare, peraltro denunciate con forza anche da Villari e nell'*Inchiesta in Sicilia*. Spiccano, al riguardo, articoli quali *Il lavoro dei fanciulli e delle donne in Italia*, *La società siciliana dell'economia e il lavoro dei fanciulli*, *Il lavoro dei fanciulli*, in cui si legge:

Le sofferenze del bambino racchiudono il primo germe d'ogni problema sociale e [...] fatti conosciutissimi sono le torture dei *carusi* di Sicilia, poveri fanciulli condannati a deformità insanabili e a morte precoce dal trasporto dello zolfo; obbrobrioso esempio di strazi che solo la voce invereconda di avidi interessi può tentar di scusare»<sup>14</sup>.

Così, si legge, ancora, in «Rassegna settimanale»:

L'Italia manca ancora di una legge che regoli il lavoro dei fanciulli negli opifici e nelle miniere, legge che esiste presso quasi tutte le nazioni civili. [...] Urge, dunque provvedere. Ma mentre i nostri legislatori, di sinistra come di destra, hanno tutti promesso di far qualcosa per riparare

<sup>13</sup> Riguardo l'influenza che hanno esercitato le analisi del contesto socio-economico del Mezzogiorno e le diverse posizioni politico-ideologiche del tempo sulla poetica e scrittura vergiana cfr. anche Pierluigi Pellini, *Verga*, Il Mulino, Bologna 2012.

<sup>14</sup> *Il lavoro dei fanciulli e delle donne in Italia*, in «Rassegna settimanale», vol. I, n. 9, 3 marzo 1978, p. 150. Gli articoli della rivista «Rassegna settimanale» non sono firmati dagli autori in quanto la Direzione se ne assume *in toto* la paternità. Difatti, nelle «Avvertenze» poste in capo ad ogni volume si legge: «Degli articoli pubblicati in questo periodico la Direzione si riserva l'assoluta proprietà letteraria».

a questa vergogna nazionale dell'eccessivo lavoro dei fanciulli, la loro attività rimane assorbita dalle ponderose questioni della formazione e del disgregamento dei "gruppi" parlamentari: e il ricordar loro che decine di migliaia di fanciulli aspettano la loro redenzione fisica e morale della promulgazione di una legge di pochi articoli che costerebbe ai ministri e alle camere poche ore di lavoro<sup>15</sup>.

Racconti strazianti si rintracciano anche nell'*Inchiesta in Sicilia*:

La vista dei fanciulli di tenera età, curvi e ansanti sotto i carichi di minerale, muoverebbe a pietà, anzi all'ira, perfino l'animo del più sviscerato adoratore delle armonie economiche. Vedemmo una schiera di questi carusi che usciva dalla bocca di una galleria dove la temperatura era caldissima; passava i 40° Réaumur. Nudi affatto, grondando sudore, e contratti sotto i gravissimi pesi che portavano, dopo essersi arrampicati su, in quella temperatura caldissima, per una salita di un centinaio di metri sotto terra, quei corpicini stanchi ed estenuati uscivano all'aria aperta, dove dovevano percorrere un'altra cinquantina di metri, esposti a un vento ghiaccio<sup>16</sup>.

Assai vicino a tali approcci si rivela la novella di *Rosso Malpelo*, del ragazzo che tramutava in cattiveria tutte le ingiustizie subite e che, votato all'esclusione sociale, portava avanti la sua unica vita possibile, quella della zolfara, in quella cava sprofondata sottoterra in cui ci si smarriva in un intricato e buio labirinto di cunicoli e dove suo padre, Mastro Misciu, aveva perso la vita. Come afferma Borsellino,

Malpelo visto dall'esterno è il prodotto di uno sfruttamento capitalistico feroce che condanna il padre Misciu Bestia a morire sotto una valanga di rena e inasprisce i rapporti tra gli stessi sfruttati con l'esercizio della violenza reciproca, anziché della solidarietà di classe. Vista dall'interno, invece, la sua è la storia di un dannato della terra incapace di altri riscatti fuori da quello psicologico di un titanismo distruttivo<sup>17</sup>.

Un titanismo distruttivo che lo condurrà inesorabilmente alla morte: «Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, il

<sup>15</sup> *Il lavoro dei fanciulli*, in «Rassegna settimanale», vol. III, n. 63, 16 marzo 1879, p. 199.

<sup>16</sup> Franchetti- Sonnino, *Inchiesta in Sicilia*, II, p. 273.

<sup>17</sup> Nino Borsellino, *Storia di Verga*, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 80.

fiasco del vino, e se ne andò; né più si seppe nulla di lui»<sup>18</sup>. Un mondo desolato, disperato e feroce è quello rappresentato da Verga, che rende Malpelo, ripudiato e malmenato, «come quei cani, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo o da quello, finiscono per mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono, e diventano affamati, spelati e selvatici come lupi»<sup>19</sup>.

Malpelo, tra indagine sociologica, critica sociale e immaginario letterario, appare in tutta la sua tragicità quale emblema dell'ignobile piaga del lavoro minorile nelle zolfare che vergognosamente colpisce inermi vittime sacrificali. Una novella dura, quella di Rosso Malpelo, priva di alcun filtro consolatorio e segnata al suo interno, come evidenzia efficacemente Angela Drago, da una densa trama di recuperi letterari che vanno da Dante a Foscolo, a Leopardi<sup>20</sup>.

### *Due diversi punti di vista*

Se Verga rappresenta con sotterranea *pietas* e profonda partecipazione la dolorosa realtà siciliana dei fanciulli nelle zolfare e di una folta schiera di disperati abbandonati al loro destino, Franchetti e Sonnino analizzano quegli stessi contesti nei meccanismi distorti di una retriva economia con quel distacco che è tipico dell'osservatore esterno, con quell'oggettività che è

---

<sup>18</sup>Giovanni Verga, *Rosso Malpelo*, in Id., *Tutte le novelle*, Introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979, p. 189.

<sup>19</sup> Ivi, p. 180.

<sup>20</sup>Cfr. Angela Gigliola Drago, *Verga la scrittura e la critica*, Pacini Editore, Pisa 2018, pp. 37-40. La studiosa nel testo *Verga la scrittura e la critica*, in un'analitica indagine della novella verghiana, evidenzia una ricca e densa rete di recuperi letterari, in relazione ai quali suggerisce un rimando anche ai seguenti testi critici: Maria Gabriella Riccobono, *Dai suoni al simbolo: memoria poetica, relazioni analoghe, fonosimbolismo in Giovanni Verga*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 2002; Ead., *Donne, mari, cieli: studi su Verga e Quasimodo europei*, Aracne, Roma 2008; Gino Tellini, *Introduzione a Giovanni Verga. Le Novelle*, Salerno, Roma 1980; Romano Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo: Saggio su Rosso Malpelo*, Liviana, Padova 1976 (ora Torino, UTET Università, Torino 2009). Tra i ritorni letterari menzionati, ricordiamo l'espressione «strida disperate» riferite ai figli dei minatori che chiamano vanamente i propri padri sprofondati sotterra e che richiama le «disperate strida» dei dannati del verso 115 del canto I dell'*Inferno*; l'espressione «ramingava» riferita alla civetta, animale che avverte la presenza dei morti nelle cave, che riprende il «ramingava» della «cagna» propria dei *Sepolcri* foscoliani, in un'ampia e intensa equivalenza tra la «zolfara» e i «sepolcri»; la visione lucidamente disincantata dell'esistenza, lontana da qualsiasi rassicurante formalizzazione ricompositiva, è in linea, oltre che con specifici versi leopardiani, con la titanica poetica d'insieme del poeta recanatese.

propria di chi, svincolato da qualsiasi legame affettivo con l'oggetto di indagine, lo studia impietosamente, cogliendone limiti e distorsioni. Limiti che, per la Sicilia, appaiono ancora più evidenti se confrontati con la saldezza e la laboriosità di un nord proteso verso un'industrializzazione e un'operosità foriere di crescite economiche e sociali.

Franchetti e Sonnino, difatti, guardano asetticamente alla Sicilia come a un mondo retto da sistemi economici e sociali profondamente viziati da arretrate credenze, valori, norme, comportamenti meritevoli unicamente di essere combattuti e sostituiti con i moderni ideali della crescita economica, propri della nascente civiltà del benessere e mirabilmente incarnati da quella classe borghese, intraprendente e dinamica, che è il nerbo delle società avanzate. Per i due, difatti, vi è, da un lato, un Settentrione teso a perseguire uno sviluppo moderno, dall'altro, un Sud grezzo che necessita, per immettersi in una dimensione di reale crescita socio-economica, di una sorta di processo di assimilazione alle dinamiche del sistema capitalistico del Nord, da assumere quale modello e punto di riferimento assoluti. Soltanto, infatti, attraverso annullamenti di radicate identità millenarie si porrebbe un argine, secondo i due studiosi, alle condizioni di miseria delle plebi contadine, all'illegalità imperante, ai disordini sociali, alla diffusione della violenza.

Se, come afferma Franchetti, «il modo di sentire e di vedere dei Siciliani costituisce una malattia da curare»<sup>21</sup>, allora la stessa identità siciliana risulterebbe una sorta di ostacolo alla costituzione di una 'nazione' prospera e moderna:

La Sicilia fa parte d'Italia e non si ammette che ne possa esser divisa. La coesistenza della civiltà siciliana e di quella dell'Italia media e superiore in una medesima nazione è incompatibile colla prosperità di questa nazione e, a lungo andare, anche colla sua esistenza, poiché produce debolezza tale da esporla a andare in fascio al minimo urto debole da fuori. Una di queste due civiltà deve dunque sparire in quelle sue parti che sono incomparabili con l'altra. Quale sia quella che deve cedere il posto, non crediamo sia oggetto di dubbio<sup>22</sup>.

La sottomissione al più forte, la profonda ignoranza dei contadini, l'arretratezza economica e la mancanza di sviluppo industriale del Sud appaiono a Franchetti e Sonnino quasi elementi voluti dalle stesse classi dominanti per mantenere in vita la propria egemonia. E se, come si legge

<sup>21</sup> Franchetti- Sonnino, *Inchiesta in Sicilia*, I, p. 221.

<sup>22</sup> Ivi, I, p. 237.

nell'*Inchiesta*, «la proprietà privata del suolo [...] conduce al maggior benessere di tutti»<sup>23</sup>, e «l'interesse individuale è lo stimolo più potente alla produzione e la proprietà privata il mezzo più efficace per ricavare dal suolo quanto più possibile per il bene della comunità»<sup>24</sup>, allora la Sicilia avrebbe dovuto fare del sistema capitalistico il proprio modello di sviluppo, di contro a mentalità ed economie corrose alle fondamenta. Una società, tuttavia, come afferma Sonnino, in cui all'istinto puramente individuale si sarebbe dovuta affiancare una pacifica tensione alla socievolezza in nome di una generale e superiore prospettiva cristiana contro ogni egoismo e in cui si sarebbe dovuto demandare allo Stato «il dovere di regolare l'istituto della proprietà privata della terra [...] in modo da renderlo consentaneo [...] al bene generale»<sup>25</sup> e rimuovere il rischio di nuove sopraffazioni e ingiustizie.

In una società di stampo feudale, quale è quella siciliana, in cui le figure del contadino, servo e oppresso, e del latifondista, una sorta di barone di antica data, paiono riproporre gli antichi rapporti esistenti tra il feudatario e il vassallo, risulta indispensabile, per i due studiosi, la costituzione di una nuova classe sociale, ossia di una borghesia agraria, moderna e intraprendente, non certo «imitatrice della classe aristocratica»<sup>26</sup>, che, come è accaduto in tutta Europa, vada a rappresentare l'elemento trainante del progresso economico<sup>27</sup>. In un ampio progetto di «alternativa agraria», difatti, la creazione di una nuova classe sociale, l'elaborazione di formule di aiuto per la piccola e media proprietà terriera meridionale, l'eliminazione dell'usura e una rielaborazione del sistema di tassazione avrebbero potuto risanare l'economia del Mezzogiorno, andando a riequilibrare lo sviluppo economico tra Nord e Sud. Soltanto la costituzione di un'efficiente classe borghese avrebbe potuto interrompere circoli viziosi, cancellare abitudini illiberali e regressive e dar vita a una vera e propria «industria agricola» che, innescando meccanismi virtuosi di intraprendenza, produttività e

---

<sup>23</sup> Ivi, II, p. 4.

<sup>24</sup> Ivi, II, p. 160.

<sup>25</sup> Ivi, II, p. 161.

<sup>26</sup> Ivi, II, 103.

<sup>27</sup> Gli autori di *Inchiesta in Sicilia* mettono in luce come l'economia agricola siciliana non abbia mai mutato nel tempo la natura dei rapporti esistenti tra il latifondista e il contadino, lasciando in piedi veri e propri costumi di stampo feudale, in cui al concetto di «proprietà fondiaria» non è stato mai affiancato né quello di «ufficio», né tantomeno quello di «dovere». In tal modo, il proprietario si rivela una sorta di oppressore nei confronti del contadino, che risulta essere un vero e proprio servo alle sue dipendenze. La nascita di una classe borghese, secondo i due studiosi, avrebbe potuto interrompere tale distorto rapporto tra le classi.

concorrenza, avrebbe spazzato via retaggi di immobilismo economico e di dipendenze servilistiche e, in nome di un liberismo economico fondato sui concetti di «mano invisibile» e di libera concorrenza di stampo smithiano, immesso il Mezzogiorno d'Italia e le plebi contadine in sani processi di modernità<sup>28</sup>.

Ma ecco che, proprio in relazione al concetto di 'progresso agrario di stampo capitalistico', le riflessioni dei due studiosi e quelle di Verga, che pur guarda e partecipa con vivo interesse ai dibattiti e alle riflessioni sulle questioni che attanagliano il Sud, differiscono, rivelando posizioni dicotomiche: quello sviluppo economico fondato su un nascente capitalismo tanto elogiato da Franchetti e Sonnino, che fa della borghesia il suo fulcro assoluto, (Sonnino aveva scritto: «[In Sicilia] manca una vera classe di proprietari piccoli o medi, e si salta invece d'un tratto, dal grande proprietario che possiede più migliaia di ettari, al piccolo censuario di poche are di terra»<sup>29</sup>) appare allo scrittore siciliano una chimera fonte di nuove e non meno profonde infelicità. Il progresso capitalistico (quella «fiumana» che travolge indistintamente tutti nel suo vortice distruttivo e in cui, secondo la visione verghiana dell'esistenza, «i vincitori di oggi» saranno «i vinti di domani») ammalia le sue vittime donando loro non la vera felicità, quanto piuttosto la sua illusione, attraverso accumulazioni di beni materiali mai compiutamente realizzate che finiscono con l'annientare il soggetto in fatali ingranaggi.

Verga, a differenza di Franchetti e Sonnino, non crede a quel progresso, non riconosce in esso una possibile via di uscita alla miseria e alla sofferenza che soffocano la sua terra. Non crede a un capitalismo che esclude e rinnega l'anima e il cuore dei soggetti e che, nella smania del desiderio e nella spossessante ricerca di beni materiali, promettendo felicità, regala unicamente «brevi sogni», il cui raggiungimento determina la cancellazione di valori, affetti, legami.

La civiltà è il benessere; ed in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la serietà di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo - mettiamo pure l'arte scioperata - non c'è infine che la tavola e la donna. Viviamo

---

<sup>28</sup> Ivi, I, pp. 117-129.

<sup>29</sup> Ivi, I, p. 102.

in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è la esuberanza di tal vita<sup>30</sup>.

Se per Franchetti e Sonnino, dunque, la Sicilia avrebbe dovuto sostituire i suoi caratteri profondi con quelli della civiltà del benessere, tutto ciò, pur nel riconoscimento oggettivo dei mali che affliggono la sua terra, a Verga risulta inaccettabile. Egli ravvisa in tale ipotetica operazione un atto di violenza verso la sua Sicilia ricca di un intero patrimonio di millenaria saggezza e patriarcale moralità che, al contrario, si sarebbe dovuto salvaguardare quale antidoto a quel capitalismo industriale che fa del dio denaro il suo feticcio e del godimento dei beni materiali la meta più grande dell'esistenza. «Franchetti concepisce la patria ancora all'interno dell'orizzonte morale monista del nazionalismo romantico che aveva alimentato il Risorgimento: e immagina la nazione italiana come unità organica, dove non c'è spazio per identità e appartenenze diverse»<sup>31</sup>. Verga, che fa dei caratteri e delle peculiarità di un'intera cultura popolare regionalistica il cuore del suo Verismo, non può condividere tali posizioni tese a una sorta di 'demolizione' della sicilianità in nome di un processo di eliminazione dei particolarismi e in favore di un concetto totalizzante di italianità. Peraltro, nell'ideologia verghiana, pervasa da uno statico conservatorismo, non è contemplata la possibilità stessa che un'idea, nell'ottica di un miglioramento o di un cambiamento delle generali condizioni di vita, possa tramutarsi in azione concreta<sup>32</sup>.

### *Verga pubblica la novella La Roba su «Rassegna settimanale»*

Verga nel 1878 pubblica la novella *La roba* su «Rassegna settimanale». Tale pubblicazione appare una sorta di indiretta accusa dello scrittore al sistema imperante e, al contempo, una risposta all'ipotesi risanatrice per la Sicilia proposta dai due studiosi che allo scrittore siciliano risulta essere non perseguibile. Quel mondo contadino, per quanto arretrato e sofferente, appare

---

<sup>30</sup> Giovanni Verga, Prefazione a *Eva*, in *Opere*, a cura di L. Russo, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, p. 3.

<sup>31</sup> Alessio Baldini, *Raccontare l'Italia plurale: "Questione meridionale" e immaginario morale nel Verga verista*, in «Annali della Fondazione Verga», 9 (nuova serie) *Verga e noi. La critica, il canone, le nuove interpretazioni* (Siena, 16-17 marzo 2016) a cura di R. Castellaneta, A. Manganaro, P. Pellini, p. 87.

<sup>32</sup> Cfr. Guido Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 2006, p. 103.

retto, per Verga, da una primigenia moralità tramandata di padre in figlio e fondata sulla 'religione' delle virtù patriarcali, su leggi non scritte, sulla fedeltà ad antiche tradizioni, sulla liturgia del costume consacrato nelle formule dei proverbi, sul lavoro dell'onestà e della solidarietà.

Pubblicare *La Roba* su «Rivista settimanale», dunque una novella in cui si registra la disfatta di un uomo che si è distinto per capacità e intraprendenza, incarnando la figura ideale di quel borghese agrario che è traino di sviluppo economico, dell'uomo che si è fatto da sé riconducendo tutta la sua esistenza all'accumulazione della roba e facendo suoi i miraggi di una felicità subordinata al potere del possesso, significa affermare la propria ferrea opposizione a quel modello di valori. «Egli solo non si logorava, pensando alla sua roba, ch'era tutto quello ch'ei avesse al mondo; perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così, vuol dire che è fatto per la roba»<sup>33</sup>.

Mazzarò che ha accumulato terre «lungo il Biviere de Lentini, [...] e le stoppie riarse della Piana di Catania, e gli aranceti sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, [...] una fattoria grande quanto un paese, [...] e un uliveto folto come un bosco» e che dovrebbe essere finalmente felice e appagato, in realtà vuole altra roba e altra ancora insaziabilmente, fino ad «arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed essere meglio del re». Era diventato così ricco che «pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, [...]. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia». E si tormentava all'idea di dover lasciare un giorno, con l'arrivo della morte, tutti quei beni accumulati con fatica e sacrifici: «È un'ingiustizia di Dio, che dopo essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla!». E, difatti, quando arriva il momento della dipartita anche per Mazzarò, il momento in cui avrebbe dovuto pensare unicamente alla propria anima, ecco che è colto da un *raptus* di rabbia che rivela in un attimo la mancanza di senso e il destino fallimentare della sua intera esistenza: «Uscì nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: - Roba mia, vientene con me!».

---

<sup>33</sup> Le citazioni della novella *La roba* del presente lavoro sono tratte dall'articolo di Verga *La roba* pubblicato su «Rassegna settimanale», vol. VI, 156, 26 dicembre 1880, pp. 407-408.

Così, in un antieroico delirio si dipana, paradossalmente, la disfatta di Mazzarò: egli che ha aderito a quel modello economico fatto di sete di denaro e di ricchezza, egli che ha sacrificato tutta la sua esistenza alla chimera dell'accumulazione, rivelando, nel far ciò, un talento fuori dal comune, proprio lui, che si è distinto per meriti, capacità e spirito di sacrificio, si trova a testimoniare la propria sconfitta. Una sconfitta che, ampliando gli orizzonti, diviene il fallimento di un intero mondo, «il cui estremo esito è l'avidità febbrile e morbosa della “roba”, fatta oggetto di idolatria»<sup>34</sup> e destinata a rivelare tutta la sua inconsistenza. Un'inconsistenza mirabilmente espressa nella dimensione grottesca, a tratti allucinata di Mazzarò e che ritroveremo, se pur in una diversa declinazione, nel personaggio di Mastro Don Gesualdo<sup>35</sup>. Ecco che la novella *La roba*, preannunciatrice del romanzo *Mastro-don-Gesualdo* nei contenuti, nei temi, nella ideologia, nella follia distruttiva, afferma con forza l'opposizione di Verga a quel modello capitalistico di benessere (declinato per Franchetti e Sonnino in un nuovo modello agrario) a cui tende la società in quel momento storico e che Verga sente di non condividere. Tutto ciò determina nel nostro autore quel realismo interpretativo, tutt'altro che oggettivo, segnato da precise chiavi ideologiche e specifiche letture critiche del reale, che caratterizza, peraltro, anche tanto Naturalismo francese<sup>36</sup>.

In tale ottica, Verga con la pubblicazione della novella *La Roba* sancisce il crollo degli antichi valori romantici e risorgimentali e l'affermazione dei nuovi miti del denaro e del guadagno propri della civiltà del benessere, verso cui manifesta in maniera netta e decisa, anche attraverso la figura fallimentare di Mazzarò, tutta la sua avversione. A quel mondo degradato, fatuo e illusorio Verga contrappone la sanità morale e la mitica purezza di un mondo arcaico, a cui guarda con gli occhi pietosi di chi è, tuttavia, consapevole che esso è destinato a essere spazzato via dall'inesorabile fiumana del progresso. Un progresso che appare grandioso e salvifico se guardato da lontano ma che, da vicino, risulta essere agli antipodi di qualunque idea di reale sviluppo.

---

<sup>34</sup>Vitilio Masiello, *Verga tra ideologia e realtà*, De Donato, Bari 1970, p. 94.

<sup>35</sup> Cfr. Giuseppe Lo Castro, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Liguori, Napoli 2012, p. 87.

<sup>36</sup> Cfr. Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2017, pp. 235-238.

### *Conclusioni*

Ecco che all'indomani dell'unità d'Italia si va definendo, dietro le urgenti e complesse problematiche che affliggono il Meridione, un dibattito che è insieme politico, ideologico, sociologico e che individua nella rivista «Rassegna settimanale» un importante spazio di riflessione. La rivista, donando finalmente voce a realtà dimenticate e poste ai margini della società, racconta una terra arretrata, densa di contraddizioni e bisognosa di radicali cambiamenti. Ma è proprio in relazione al concetto di “cambiamento” che si definiscono le più evidenti divergenze ideologiche tra i suoi autori: se per Franchetti e Sonnino la civiltà siciliana avrebbe dovuto perdere istanze e identità profonde in favore di quelle proprie della civiltà del benessere dell'Italia media, non così per Verga, per il quale tale modernità rappresentava un falso cammino, rivelandosi non l'effetto di reali processi di trasformazione e crescita, quanto piuttosto il risultato di brutali cancellazioni e irreparabili perdite. A tali forme di progresso Verga non crede e vi oppone con forza un mondo primigenio che necessita di essere preservato con cura e accanimento, pur nella consapevolezza del suo inesorabile disfacimento sotto i colpi di un'incalzante modernità.

IO, IL CORPO E GLI ALTRI. ETICA DELL'ALTERITÀ IN ROBERTO  
ESPOSITO E MAURICE MERLEAU-PONTY

**Deborah De Rosa\***

Noi ci poniamo in noi e nelle cose, in noi e nell'altro, nel punto in cui, per una specie di *chiasma*, diveniamo gli altri e diveniamo mondo  
Maurice Merleau-Ponty

L'unica maniera per sciogliere questo nodo metafisico tra cosa e persona è di accostarsi a esso dal punto di vista del corpo. [...] il corpo umano apre un angolo di visuale esterno alla scissione che l'una proietta sull'altra  
Roberto Esposito

Con un articolo pubblicato il 2 agosto 2019 sulla rivista *Science*<sup>1</sup>, un gruppo di ricerca della Carnegie Mellon University rende nota la prima realizzazione bioingegneristica di un cuore umano. L'organo, dalle dimensioni confrontabili con quelle di un neonato, è stato costruito tramite una nuova tecnica di stampa 3D denominata *Fresh* che consente di realizzare tessuti e strutture complesse come quelle formate dal collagene, proteina riprodotta artificialmente per la prima volta in maniera efficace nell'ambito di questa sperimentazione. La *Fresh*, concepita nel 2015 e giunta nel 2019 alla versione 2.0, consente anche la stampa della fibrina, proteina coinvolta nella coagulazione del sangue, e dell'acido ialuronico, molecola componente dei tessuti connettivi.

La biostampa, recentissimo sviluppo in ambito bioingegneristico, consiste nella realizzazione di strutture biologiche tramite modellazione tridimensionale successiva a digitalizzazione della sezione interessata per via di tecniche già note come la Risonanza Magnetica o la Tomografia Assiale Computerizzata<sup>2</sup>. Vere e proprie "stampanti" a tre dimensioni, simili a quelle

---

\*Ricercatrice di Filosofia Teoretica – Università della Calabria.

<sup>1</sup> Andrew Lee *et al.*, *3D bioprinting of collagen to rebuild components of the human heart*, in "Science", 2 August 2019, Vol. 365, Issue 6452, pp. 482-487.

<sup>2</sup> Cfr. Aleksander Skardal, *Principles and applications of bioprinting*, in Ali Khademhosseini, Gulden Camci-Unal, (eds.), *3D Bioprinting in Regenerative Engineering*.

in uso per oggetti e sezioni di manufatti in ambito architettonico, meccanico, ludico e d'intrattenimento, riproducono l'effettiva architettura dei tessuti consentendo rivoluzionari progressi della medicina rigenerativa e puntando all'obiettivo, ancora distante, della biostampa di organi trapiantabili.

La nuova frontiera in questo campo è costituita dal coinvolgimento della quarta dimensione: la stampa 4D, attualmente alle sue prime sperimentazioni, è volta a perfezionare i prodotti di quella 3D con l'obiettivo di superarne la staticità e la condizione inanimata. Le ricerche in tal senso sono mirate a introdurre l'azione del tempo nei biomateriali realizzati, facendo in modo che essi evolvano successivamente alla produzione<sup>3</sup>.

Accogliere degli oggetti artificiali nell'intimità della persona, dedicando ricerca e studio al perfezionamento di 'cose' dallo statuto sempre più prossimo a quello dell'essere animato, consente oggi di offrire un livello di cura medica estremamente avanzato, configurando una situazione di certo capace di riaprire il dibattito etico sui confini della tecnica.

*Le persone e le cose*<sup>4</sup> di Roberto Esposito considera le tecniche dell'impianto e del trapianto come testimonianza di «una trasformazione che travolge i confini proprietari della persona», tramite l'immissione in un corpo non solo di organi altrui, ma anche di «cose in forma di macchine corporee»<sup>5</sup>. Alcuni «oggetti tecnici»<sup>6</sup> sembrano giunti a un livello di complessità e raffinatezza tale da rendere sempre più difficile sostenere la tradizionale divisione binaria in cose e persone, e pongono in particolare evidenza il ruolo del corpo come angolo di prospettiva privilegiato per uno sguardo capace di oltrepassare la rigida dualità tra soggetto e oggetto.

---

*Principles and Applications*, Taylor&Francis, Boca Raton-London-New York 2018, pp. 1-24. Sull'argomento, cfr. anche Insup Noh (ed.), *Biomimetic Medical Materials. From Nanotechnology to 3D Bioprinting*, Springer Nature, Singapore 2018; Daniel X.B. Chen, *Extrusion Bioprinting of Scaffolds for Tissue Engineering Applications*, Springer Nature, Switzerland 2019.

<sup>3</sup> Cfr. Qingzhen Yang, Yuan Ji, Feng Xu, *4D bioprinting: mechanism and applications*, in Khademhosseini, Camci-Unal, (eds.), *3D Bioprinting in Regenerative Engineering. Principles and Applications*, cit., pp. 338-358.

<sup>4</sup> Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. XV. Filosoficamente interessante sul tema Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, Galilée, Paris 2010; tr. it. di Valeria Piazza, *L'intruso*, Cronopio, Napoli 2005.

<sup>6</sup> Definizione su cui Esposito riflette a partire da Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958, 1969<sup>2</sup>, 1989<sup>3</sup>; Id., *L'individuation psychique et collective*, Aubier, Paris 1989, tr. it. di Paolo Virno, *L'individuazione psichica e collettiva*, DeriveApprodi, Roma 2001.

Tramite il presente contributo ci proponiamo, innanzitutto, di rintracciare alcuni nodi dell'eredità merleau-pontiana nella riflessione che Esposito propone in merito al corpo come superamento della divisione tra persone e cose; successivamente, attraversando la ridefinizione della metafisica proposta da Maurice Merleau-Ponty indagheremo, paragonandoli, i legami tra corporeità e alterità proposti dai due filosofi per provare a mostrare come, in entrambi, il corpo costituisca il cardine per la riscoperta dell'altro e dell'agire etico.

### *Per viam negationis*

Esposito ripercorre con agilità alcune tappe fondamentali della storia della nostra civiltà, mettendo in mostra lo sgretolarsi di «un postulato [...] quello della divisione tra persone e cose»<sup>7</sup>. Il filosofo italiano rinviene tra essi una complessa relazione caratterizzata da una peculiare forma di reciprocità in contrasto con il senso comune e persino con la coscienza morale ordinaria, confortati da secoli di pensiero filosofico che vedono questi due termini come altrettanti insiemi privi di intersezione. La persona e la cosa avrebbero in comune innanzitutto la propria sorte: un destino volto alla scissione, alla dissoluzione della propria forma originaria e alla trasformazione progressiva l'una nelle sembianze dell'altra. Un simile fenomeno, del quale Esposito mostra il ricorrere nelle varie epoche, sarebbe dovuto alla presenza in ciascuno dei due termini di un'alterità fondamentale che le approssimerebbe alla reciproca forma.

Definire il concetto di “persona” è una sfida estremamente attuale e aperta. Esposito ricorda come sia prassi comune partire da una definizione negativa: la persona *non* è una cosa. Il filosofo traccia un utile percorso capace di mettere in luce come quella che appare un'ovvia e naturale separazione di due termini celerebbe una relazione tutt'altro che semplice.

Nelle *Istituzioni* di Gaio veniva attribuito alla persona il ruolo di “proprietaria” delle cose; Esposito ritiene che, in tal modo, si sancisse una separazione tra soggetti e oggetti, istituzionalizzando una condizione per la quale «il ruolo delle cose» era «quello di servire, o comunque di appartenere, alle persone»<sup>8</sup>. Tuttavia, l'antica Roma offriva esempi di proprietà capace di mettere in crisi la nettezza di questa scissione: l'istituto della schiavitù permetteva di considerare degli individui a tutti gli effetti alla stregua di cose,

<sup>7</sup> R. Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. VII.

<sup>8</sup> Ivi, p. 4.

e la posizione del liberto consentiva un parziale ritorno alla condizione di persona, conferendo allo schiavo parte dei diritti goduti dai nati liberi.

Altro ruolo decisivo viene giocato dalla teologia cristiana, grazie alla concezione del soggetto come composizione di un'anima in un corpo. Nonostante il Cristianesimo strutturi gerarchicamente questa composizione duale in vista di un'indiscussa superiorità dell'anima – dunque della componente “personale” – non si può non notare, secondo Esposito, che un simile sistema svelerebbe una forma di relazione intersecata tra i due elementi, suggerita anche sul piano spaziale: corpo e anima, elemento “cosale” e “personale”, coabiterebbero l'uno nell'altro.

Diversi momenti fondamentali della filosofia avrebbero, poi, tracciato la storia di un rapporto tra persona e cosa nei termini di una «relazione [...] del soggetto con se stesso – con la parte di sé che rischia di sfuggire al suo controllo o addirittura di essere dimenticata»<sup>9</sup>. Esposito cita diversi nomi, tra cui John Locke, nel suo fare appello alla necessità di riconoscere la persona come entità «contemporaneamente soggetto di legge e oggetto di giudizio», e Immanuel Kant, di cui ricorda la riflessione sulla «capacità del soggetto di sottomettere a se stesso una sua parte divergente e insieme la disponibilità di quest'ultima a rientrare nel possesso della prima»<sup>10</sup>.

Anche a partire dalla cosa si incontrerebbero i medesimi motivi portanti, sebbene in forma simmetrica e rovesciata. Esposito richiama innanzitutto il progetto platonico di «salvare le cose agganciandole a una sfera trascendente, vale a dire alla loro essenza ideale», generando la conseguenza per cui «la sua affermazione sul piano essenziale finisce per comportarne la negazione su quello reale». Il filosofo afferma che successivamente Aristotele, mosso da intenti opposti, avrebbe immesso «l'*eidos* all'interno della cosa» finendo per reintrodurvi una scissione «divisa tra una sostanza sottostante che non muta e la forma che di volta in volta essa assume»<sup>11</sup>. In tempi più recenti, Karl Marx avrebbe collegato persone e cose in «un vero scambio metafisico» facendo sì che «quelle che appaiono cose», cioè le merci, non fossero intese in altro modo che come «l'esito rovesciato di relazioni tra persone»<sup>12</sup>. L'elenco proposto, certamente incompleto e solo parziale, vuole servire a illustrare la tesi esposta ne *Le persone e le cose* per provare a sintetizzarla come segue: persone e cose, nell'immaginario

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 23.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 40-41.

<sup>12</sup> Ivi, p. 58.

collettivo, sono nettamente separate e distinte e, tuttavia, esse condividerebbero il medesimo destino, ovvero quello di tendere inesorabilmente a rovesciarsi l'una nella forma dell'altra. «Al processo di depersonalizzazione delle persone corrisponde quello di derealizzazione delle cose»<sup>13</sup> e viceversa, in modo da avvicinarsi progressivamente le une alle altre.

L'evenienza che uno dei due termini precipiti sull'altro può essere aggirata riscoprendo la dimensione del corpo: «non coincidendo né con la persona né con la cosa, il corpo umano apre un angolo di visuale esterno alla scissione che l'una proietta sull'altra»<sup>14</sup>. Esso le mantiene in connessione e può prevenirne il distacco, che condurrebbe alla subordinazione di uno dei due termini all'altro.

### *La cosa e "la Cosa"*

Dopo il prezioso *excursus* storico che abbiamo provato a restituire sommariamente, Esposito considera la riflessione filosofica contemporanea, notando come «ciò che oggi viene allo scoperto» sia «la cosa stessa nella sua assoluta nudità», in una forma tale da risultare «priva di risonanze simboliche, aderente a se stessa fino all'orlo»<sup>15</sup>.

Si potrebbe pensare che si tratti di un disvelamento radicale della cosa in una condizione di piena autonomia rispetto alla persona. Tuttavia, un ente conforme alla descrizione appena proposta non potrebbe essere «sopportato», poiché appartarrebbe unicamente al regime della realtà. In quale orizzonte è opportuno comprendere queste affermazioni?

È lo stesso filosofo a fornirci il percorso; occorre puntare l'attenzione sull'aggettivo "simbolico", presente nell'ultima citazione proposta, in quanto termine chiave che consente di chiarire la seguente considerazione proposta da Esposito: «ciò che resta, nella allucinante coincidenza di significante e significato, è una realtà muta, sottratta alla comunicazione, serrata nei propri confini. È quanto Lacan definisce la Cosa – *das Ding*»<sup>16</sup>.

Si tratta di un concetto trattato dallo psicoanalista francese nel suo settimo seminario (1959-1960), il cui tema, *L'etica della psicoanalisi*, risulta particolarmente interessante da evidenziare per i nostri fini. Richiamandosi

---

<sup>13</sup> Ivi, p. XII.

<sup>14</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>15</sup> Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. 64.

<sup>16</sup> Ivi, p. 67.

allo scritto del 1950 di Martin Heidegger<sup>17</sup> e tessendo un originale intreccio con la lezione freudiana contenuta nell'*Entwurf*, Lacan definisce la Cosa in forte prossimità con il tema reso da Freud tramite il termine tedesco *Nebenmensch*. Siamo di fronte a una «formula assolutamente sorprendente, nella misura in cui articola potentemente prossimità e somiglianza, separazione e identità», capace di dare forma alla «prima apprensione della realtà da parte del soggetto»<sup>18</sup>.

Questa peculiare accezione del termine “cosa” consente a Esposito di proporre un breve ingresso in un quadro lacaniano: il termine, che assume l’iniziale maiuscola, non presenta i caratteri familiari e conosciuti della sua omonima minuscola. La Cosa è inavvicinabile e inassimilabile, depurata di ogni trascendenza e di ogni simbolicità; legata al regime lacaniano del reale, «sta sempre un passo oltre quanto siamo in grado di sopportare»<sup>19</sup>. Si tratta di un ente capace di ribaltare l’antica e consolidata prospettiva che intende le cose caratterizzate dalla funzione principale «di servire, o comunque di appartenere, alle persone»<sup>20</sup>. *Das Ding* ribalta questa prospettiva: essa domina sulla persona, occupando il suo centro secondo una posizione affatto peculiare, che è interna ma che ha origine da fuori, mantenendovi un canale aperto.

Per chiarirne il senso riteniamo utile risalire a Freud, il quale definisce il *Nebenmensch* come «il primo oggetto di soddisfacimento e il primo oggetto di ostilità, così come l’unica forza ausiliare»<sup>21</sup>. Si tratta di quel polo, *altro* da sé, nel confronto con il quale il soggetto sperimenta l’originale e intimo incontro-scontro, inaugurando un “nucleo” che prende posto al centro del soggetto. Il suo è un posto problematico: la Cosa non occupa uno spazio univoco, ma mostra una condizione paradossale di un esterno che occupa un interno; in termini lacaniani, si direbbe una manifestazione di «estimità»<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Martin Heidegger, *Das Ding*, in *Vorträge und Ausätze*, Neske, Pfullingen 1954; tr. it. *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.

<sup>18</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi (1959-1960)*, tr. it., Einaudi, Torino 2008, p. 60.

<sup>19</sup> Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. 69.

<sup>20</sup> Ivi, p. 4.

<sup>21</sup> Sigmund Freud, *Progetto di una psicologia*, tr. it., in Id., *Opere di Sigmund Freud (1967-1980)*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. II, p. 235.

<sup>22</sup> Sul concetto di estimità cfr. Fabrizio Palombi, «Estimità» ovvero mente e corpo secondo Jacques Lacan, in *Il soggetto riflesso. Itinerari del corpo e della mente*, a cura di Pio Colonnello, Mimesis, Milano 2014, pp. 151-165.

Potremmo definirla come una sorta di sorgente etica: il nucleo che essa costituisce è capace di assemblare, in ciascun individuo, la matrice piacevole e giovevole di ogni incontro con l'altro, insieme a una porzione di irriducibile esterioresità ed estraneità che rimarrà inaggrabile. A partire da Freud, Lacan individua nella Cosa «una divisione originaria dell'esperienza della realtà», in quanto «è attorno al *Ding* come *Fremde*, estraneo e talvolta anche ostile, ma in ogni caso come il primo esterno, che si orienta tutto il percorso del soggetto<sup>23</sup>.

Con la Cosa, «questo Altro preistorico impossibile da dimenticare»<sup>24</sup>, non possiamo entrare in contatto direttamente: essa «ci obbliga [...] a circoscriverla, e addirittura ad aggirarla, per concepirla»<sup>25</sup>. La sua origine deve essere fatta risalire al tentativo primitivo che ogni soggetto compie di «addomesticare» il reale, che può essere compiuto solo aggirando il reale stesso, vestendolo e trasfigurandolo nel simbolico, ossia nel regime del linguaggio. Il reale «primordiale», inizialmente, «patisce» il significante: esso si cristallizza, dice Lacan, in significanti; lo psicoanalista francese descrive questo contatto tramite una metafora chimica, citando il processo di flocculazione<sup>26</sup>.

La breve finestra aperta da Esposito sull'opera lacaniana ci appare interessante almeno per due ragioni. In primo luogo, constatiamo che le riflessioni sviluppate dai due autori conducono entrambe ad ascrivere un ruolo cruciale a processi di «scissione», e che per entrambi il linguaggio costituisce una dimensione fondamentale al prodursi di tali esiti. Sul fronte psicoanalitico abbiamo brevemente accennato alla funzione determinante del piano del simbolico, che nel lessico lacaniano indica precisamente il registro linguistico. Anche Esposito, pur con le dovute differenze di temi e premesse, riconosce alla «lingua umana» un ruolo determinante nel fato dissolutivo di cose e persone, constatando che «il linguaggio, allorché nomina la cosa, determina un [...] effetto di scorporazione» e che, «trasformandola in parola, esso la svuota di realtà e ne fa un puro segno». L'uomo, infatti, «può “dire” la cosa solo negandone la presenza reale, trasferendola su un piano immateriale»<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 61.

<sup>24</sup> Ivi., 84.

<sup>25</sup> Ivi., p. 140.

<sup>26</sup> Ivi., p. 120.

<sup>27</sup> Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. XIII. La questione meriterebbe una trattazione più estesa, che esula dagli scopi del presente contributo; ne abbiamo proposto qualche riflessione preliminare in Deborah De Rosa, *The Person and «the Thing»*. *Divisions*

Oltre a tale questione, rileviamo che la figura di Lacan prende posto, in modo particolarmente proficuo, nell'intreccio che stiamo provando a mettere a punto tra Esposito e Merleau-Ponty a partire dal problema dell'etica e dell'incontro con l'altro. L'attenzione lacaniana per l'etica è ben sintetizzata da Antonio Di Ciaccia, il quale ricorda come lo psicoanalista, con il suo settimo Seminario e le conferenze di Bruxelles del 1960, sia giunto a «prospettare, grazie proprio alla psicoanalisi, la possibilità di un passo avanti nell'ambito morale»<sup>28</sup>. A rafforzare l'idea di una simile triangolazione ricordiamo che il filosofo francese e lo psicoanalista, oltre a essere stati legati da un profondo e duraturo rapporto di amicizia, mostrano nelle proprie opere un rimando vicendevole di temi e problemi, talvolta esplicito e talaltra rintracciabile in filigrana<sup>29</sup>.

### *Corpo e percezione*

Esposito evidenzia il ruolo della fenomenologia, particolarmente francese, nella proposta della centralità del corpo in vista di una revisione della relazione tra cosa e persona.<sup>30</sup> Come evidenzia Enrica Lisciani Petrini, l'obiettivo fenomenologico di ripensare il soggetto «come prodotto di una interrelazione costitutiva fra la dimensione corporeo-sensibile e quella ideale-intelligibile» dovette la propria fortuna anche alla valenza rivoluzionaria che acquisì all'epoca della propria affermazione. Il suo obiettivo «sembrava coniugarsi benissimo con l'esigenza tutta politica, del comunismo marxista, di pensare il tessuto della realtà nella sua concreta (corporeo-materiale) vita storica»<sup>31</sup>.

Prima dell'approccio fenomenologico, come ricorda Esposito, era comunque già emersa in altre forme l'esigenza di ridisegnare la dualità

---

*and Intersections, between Esposito and Lacan*, in AA. VV., *Palinsesti*, Pellegrini, Cosenza 2018.

<sup>28</sup> Antonio Di Ciaccia, *Nota editoriale*, in “La Psicoanalisi”, n. 16, 1994; nello stesso fascicolo sono pubblicati i testi delle conferenze pronunciate da Lacan alla Facoltà universitaria di Saint-Louis (Bruxelles) il 9 e 10 marzo 1960, significativamente intitolate *Freud, riguardo alla morale, determina il peso correttamente* e *La psicoanalisi è costituente per un'etica che sarebbe quella di cui il nostro tempo ha necessità?*

<sup>29</sup> Abbiamo provato a indagare su questo rapporto nel nostro volume: Deborah De Rosa, *Intrecci. Fenomenologia e psicoanalisi in Lacan e Merleau-Ponty*, Mimesis, Milano 2020, in corso di pubblicazione.

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

<sup>31</sup> Enrica Lisciani Petrini, *Fuori dalla persona. L'impersonale in Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze*, in “Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía”, n. 55, 2012, p. 80.

cartesiana, prevedendo una posizione alternativa per il corpo, sporge già a partire da Baruch Spinoza, Giambattista Vico e, successivamente, con Friedrich Nietzsche<sup>32</sup>.

Il filosofo italiano sottolinea l'urgenza di mettere in discussione una rigida partizione, «un postulato che sembra organizzare l'esperienza umana fin dai suoi primordi» ma che, al vaglio di un'attenta analisi, si rivela quale risultato di un «lunghissimo processo di disciplinamento»<sup>33</sup>.

Altre società hanno saputo far coesistere queste due categorie secondo un confine sfumato: si tratta di comunità arcaiche, caratterizzate – proprio in virtù della peculiare commistione tra cosa e persona di cui sono capaci, come si vedrà – da regimi di scambio e da pratiche del dono. Non si tratta, pertanto, di una struttura naturale o ineliminabile, poiché la suddivisione nella quale tuttora abitiamo – per quanto posta in crisi – ha una storia e risulta inaugurata dal diritto romano tramite la partizione in azioni, persone e cose che Gaio propose nelle *Istituzioni*. La categorizzazione, estesa dalla sfera dell'ordinamento giuridico alle scienze umane sino a radicarsi nel senso comune, estromette il corpo negando a esso una collocazione. Dall'interno di tale sistema si sfocia immancabilmente in un esito antinomico: «che il corpo possa essere ridotto a cosa è contrario alla nostra sensibilità. Ma che sia sempre equivalente alla persona contrasta con la logica»<sup>34</sup>.

Risalendo a Merleau-Ponty, a più riprese citato da Esposito, apprendiamo che il corpo, non identificabile con il soggetto né considerabile alla stregua di oggetto, assicura la connessione tra uomo e cosa grazie al suo essere condizione e tramite della percezione. A uno sguardo ingenuo esso potrebbe sembrare trattabile come oggetto pensandolo in termini di frammenti isolati, come i singoli organi o arti. Tuttavia, la differenza fondamentale tra la modalità di percezione consentita dagli oggetti esterni rispetto a quella permessa dal proprio corpo sancisce definitivamente l'impossibilità di collocarli sullo stesso piano: «mentre l'oggetto scompare dal mio campo visivo appena rivolgo il mio sguardo altrove, non posso smettere di percepire il mio corpo. Esso è là, non di fronte a me, ma con me, stretto alla mia coscienza in un nodo insolubile. Io non ho, ma sono, il mio corpo»<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. XIV.

<sup>33</sup> Ivi, XVII.

<sup>34</sup> Ivi, p. 76.

<sup>35</sup> Ivi, p. 89.

Si tratta della posizione merleau-pontiana nota come «ambiguità»: come sintetizza efficacemente Enzo Paci, per il filosofo francese «il modo d'essere dell'uomo è ambiguo nel senso che non è né soggettivo né oggettivo»<sup>36</sup>. Già in lavori precedenti Esposito si avvaleva di questa riflessione fenomenologica sulla corporeità, spesso sottolineando l'opportunità di tener presente che le sue radici, pur con le dovute differenze, sono da cercarsi nella fenomenologia di Edmund Husserl. Importanti precisazioni in merito riguardano, tra l'altro, la differenza tra la semantica della carne e del corpo, che deriva da un analogo scarto già fornito da Husserl<sup>37</sup>; l'analisi «di una relazione all'alterità destinata a forzare l'identità presupposta del corpo proprio», come vedremo più avanti, e la questione della «reversibilità tra senziente e sentito»<sup>38</sup>.

A causa del resto che imprescindibilmente si dà tra parti del medesimo corpo o tra corpi diversi, denominato «differenza carnale», il «chiasma tra mano toccante e mano toccata» resta insoluto, rendendo impossibile la «codonazione simultanea» tra le due parti e, con essa, la sovrapposizione tra carne e corpo<sup>39</sup>. La percezione tattile e visiva esercitata sul proprio corpo è ciò che apre alla consapevolezza del paradosso in cui costantemente viviamo:

l'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi, e riconoscere in ciò che allora vede "l'altra faccia" della sua potenza visiva. Si vede vedente, si tocca toccante, è visibile e sensibile per se stesso. [...] Questo primo paradosso non cesserà di produrne altri. Visibile e mobile, il mio corpo è annoverabile fra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo e la sua coesione è quella di una cosa. Ma poiché vede e si muove, tiene le cose in cerchio intorno a sé, le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento<sup>40</sup>.

Per mostrare la peculiare posizione occupata dalla dimensione corporea, Merleau-Ponty utilizza l'immagine dell'«essere a due fogli, da una parte cosa fra le cose e, dall'altra, ciò che le vede e le tocca». Salvo poi

<sup>36</sup> Enzo Paci, *Introduzione*, in M. Merleau-Ponty, *Sense et non-sense*, Nagel, Paris 1948; tr. it. di Paolo Caruso, *Senso e non senso*, il Saggiatore, Milano 2016, ebook.

<sup>37</sup> *Leib e Körper* per l'uno, *chair e corps* per l'altro; cfr. Roberto Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002, ebook.

<sup>38</sup> Id., *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p. 175.

<sup>39</sup> Id., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, cit.

<sup>40</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris 1964; tr. it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

rettificarla poco più avanti nello stesso volume: «non si deve nemmeno dire, come facevamo prima, che il corpo è fatto di due fogli, uno dei quali, quello del “sensibile”, è solidale con il resto del mondo». Il filosofo precisa che «parlare di fogli o di strati è ancora appiattare e giustapporre, sotto lo sguardo riflessivo, ciò che coesiste nel corpo vivente e ritto» e raffina progressivamente la propria metafora: «meglio dire che il corpo sentito e il corpo senziente sono come il diritto e il rovescio o, anche, come due segmenti di un unico percorso circolare che, in alto, va da sinistra a destra e, in basso, da destra a sinistra, ma che è un unico movimento nelle sue due fasi»<sup>41</sup>.

Per forza d’abitudine, e dimenticando il «prospettivismo» della nostra esperienza, tendiamo a trattare il corpo come oggetto tra gli oggetti, in rapporto con essi al medesimo livello. L’attenzione fenomenologica alla percezione ha la funzione di mettere a fuoco la differenza fondamentale che intercorre tra come si intenziona un oggetto percettivo e il corpo proprio: mentre «l’oggetto percettivo è tale perché è l’invariante delle prospettive percettive» e «la sua presenza è tale che non può prescindere da un’assenza possibile», il corpo proprio si dà secondo un diverso tipo di permanenza. Esso «non è il limite di un’esplorazione infinita, ma al contrario si sottrae a tale esplorazione e si dà sempre sotto lo stesso angolo»<sup>42</sup>. È tanto evidente quanto degno di essere osservato fenomenologicamente il fatto che «se è necessario che gli oggetti mi mostrino sempre solo una delle loro facce, lo è perché io stesso sono in un certo luogo dal quale li vedo e che non posso vedere»<sup>43</sup>.

### *Il “problema dell’altro”: etica e metafisica*

«Se la mia coscienza ha un corpo, perché gli altri corpi non “avrebbero” delle coscienze?»<sup>44</sup>: la questione del riconoscimento e della consapevolezza dell’alterità costituisce una preoccupazione fondamentale per Merleau-Ponty.

<sup>41</sup> Id., *Le Visible et l’Invisible*, Gallimard, Paris 1988; tr. it. *Il visibile e l’invisibile*, di Mauro Carbone, Bompiani, Milano 2014, ebook. In questa immagine ritroviamo uno dei cenni alla teoria topologica, a cui il filosofo francese sembrava volersi dedicare nell’ultimo periodo della propria opera e che non poté mai giungere a realizzazione, a causa della sua prematura scomparsa. Su questo tema cfr. Bruno Moroncini, *Corpo e Spazio: Husserl, Merleau-Ponty, Lacan*, in “Bollettino Filosofico”, n. 33, 2018, pp. 276-289; ci permettiamo inoltre di rimandare al nostro Deborah De Rosa, *Intrecci. Fenomenologia e psicoanalisi tra Lacan e Merleau-Ponty*, cit., cap. 3.

<sup>42</sup> Luca Vanzago, *Merleau-Ponty*, Carocci, Roma 2012, pp. 53-54.

<sup>43</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris 1945; tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, ebook.

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

Come ricorda Paci, si tratta di uno degli argomenti che accomuna «il primo Merleau-Ponty» a Jean-Paul Sartre e sorge con la denominazione di «*problème d'autrui*»<sup>45</sup>. È, tuttavia, opportuno sottolineare che, se il tema unisce i due pensatori, nei primi anni '50 la rottura dei loro rapporti sarà parte anche dell'avvio del «superamento del paradigma fenomenologico e il passaggio a una ontologia del “transindividuale” e, potremmo dire, del pre-personale»<sup>46</sup>.

Come procede il riconoscimento degli altri a partire da noi stessi? Anche in questo caso è necessario, secondo Merleau-Ponty, interrogare il corpo e la percezione che esso rende possibile. Si tratta di una questione complessa su cui il filosofo francese torna in diverse occasioni e che difficilmente potremo rendere in questa sede in maniera esaustiva, ma proveremo a fornirne alcuni cenni utili al prosieguo del nostro discorso. Risulta efficace allo scopo la sintesi proposta da Luca Vanzago, che definisce la questione cui il filosofo francese perviene nei termini di una «tematizzazione dell'auto-manifestazione, che è allo stesso tempo eteromanifestazione», poiché è nell'ambito dell'identità stessa del soggetto che sorge «un'alterità intrinseca». L'esito cui si perviene consisterebbe nella dimostrazione «che il problema della relazione con l'altro è un esempio e un modo del generale tema della trascendenza (nell'immanenza)»<sup>47</sup>.

Il soggetto scopre l'alterità a partire dal fatto che egli stesso è “dato” a sé, ovvero costituisce un fenomeno che egli può osservare e, pertanto, rispetto al quale si trova già a una parziale distanza. Attraverso il corpo, che è percipiente ma anche percepito, posso dare luogo a «un'esteriorizzazione del “mio” pensiero e reciprocamente un'interiorizzazione del pensiero altrui»<sup>48</sup>. Questo processo non funziona secondo alcun tipo di analogia, in quanto la modalità analogica di ragionamento «presuppone ciò che deve spiegare». Non posso fare appello alle corrispondenze che osservo tra la mia

<sup>45</sup> Enzo Paci, *Introduzione*, cit.; cfr. sul tema anche Maurice Merleau-Ponty, *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952*, Verdier, Paris 2001, pp. 38-40, 539-570.

<sup>46</sup> Enrica Lisciani Petrini, *Fuori dalla persona. L'impersonale in Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze*, cit., p. 80; corre obbligo di indicare anche la sezione *Materiali* contenente la traduzione delle «lettere della rottura», in “aut aut”, n. 381, marzo 2019, pp. 9-60, nonché Enrica Lisciani Petrini, *Merleau-Ponty/Sartre: un'insanabile divergenza filosofico-politica*, in “aut aut”, n. 381, marzo 2019, pp. 61-90. Sulla questione del «transindividuale, inoltre, che richiama il nome già citato di Simondon, cfr. Étienne Balibar, Vittorio Morfino (a cura di), *Il transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano 2014.

<sup>47</sup> Luca Vanzago, *Merleau-Ponty*, cit., pp. 91-92.

<sup>48</sup> Ivi, p. 87.

e l'altrui gestualità, né tra «le mie intenzioni e le mie mimiche» – se non in caso di fallimento della percezione – poiché tali correlazioni «non mi insegnano l'esistenza altrui». L'altro è evidente a partire dal fatto che una sorta di porzione di alterità si insinua già nella mia autopercezione, ovvero poiché «io non sono trasparente per me stesso e perché la mia soggettività si trascina dietro il suo corpo».<sup>49</sup> Dunque, sia la soggettività che la certezza dell'alterità si fondano su un fenomeno originario ovvero «che io sono dato a me stesso»<sup>50</sup>. L'Ego che mi è possibile riconoscere è uno, il mio, e tuttavia, ponendomi come «spettatore», trovo sia l'altro che me stesso alla pari; è la coscienza percettiva a costituire il mio io, pertanto potrà procedere con il processo di costituzione anche di altri io secondo simili modalità.

Ma l'altro, che pure «nasce dalla mia parte»<sup>51</sup>, crea anche altri ordini di effetti in quanto destituisce il soggetto dal proprio primato rendendogli noto che egli non si dà in assoluta solitudine. È la mia stessa esperienza ad aprirmi «a ciò che non è me»<sup>52</sup> e a ricordarmi che l'esistenza di altre coscienze implica che, per loro, io sia degradato a oggetto osservabile: «se egli è coscienza, bisogna che io cessi d'esserlo»<sup>53</sup>. Il disagio connaturato all'essere cosciente mette a rischio la pacifica convivenza con l'altro e richiede che l'esistenza altrui sia pensata eticamente.

Riconoscere la necessità di partire dalla propria esperienza implica la consapevolezza della relatività del proprio angolo prospettico, ma anche del fatto che si tratta dell'unico punto di vista che ci sia dato occupare. Affermare che «la nostra esperienza è nostra [...] significa due cose: che non è la misura di ogni essere in sé immaginabile, e che tuttavia è coestensiva a ogni essere di cui possiamo aver nozione». Per Merleau-Ponty questa situazione è alla base di ciò che egli definisce il «fatto metafisico fondamentale», ovvero il «doppio senso del cogito», che può essere spiegato brevemente come segue: posso essere certo dell'esistenza dell'altro solo accettando l'«essere-per-me» come unica modalità possibile d'essere<sup>54</sup>.

L'utilizzo della metafisica che il filosofo francese propone è distante da quello della tradizione ed è, anzi, volto a ripensarlo ponendo in posizione

---

<sup>49</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit.

<sup>50</sup> Ivi.

<sup>51</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit.

<sup>52</sup> Id., *Le métaphysique dans l'homme*, tr. it. *Il metafisico nell'uomo*, in Id., *Senso e non senso*, cit.

<sup>53</sup> Id., *Le roman et la métaphysique*, tr. it. *Il romanzo e la metafisica* in Id., *Senso e non senso*, cit.

<sup>54</sup> Id., *Il metafisico nell'uomo*, cit.

centrale l'esperienza quotidiana, tramite uno sguardo fenomenologico capace di riportarne alla luce stupore ed «estraneità fondamentale»<sup>55</sup>. Dalla consapevolezza che l'unica fonte di giudizio possa provenire per ciascuno dalla propria prospettiva e che, allo stesso modo, sarà per gli altri, deriva la cognizione dell'impossibilità di ricorrere ad alcun fondamento o principio assoluto. Dunque, «se [...] credo di poter raggiungere nell'evidenza il principio assoluto di ogni pensiero e di ogni valutazione, a condizione di avere la mia coscienza per me, ho il diritto di sottrarre i miei giudizi al controllo di altri; essi ricevono il carattere del sacro». Né la conoscenza né la moralità possono essere sottratte alla relativizzazione dell'esperienza, poiché in caso contrario si lascerebbe «il verificabile per la verità, ossia la preda per l'ombra»<sup>56</sup>. La ricerca dell'assoluto detta la fine sia della coscienza metafisica che di quella morale, in quanto impedisce la realizzazione della loro condizione fondamentale: «la viva connessione di me con me e di me con altri»<sup>57</sup>.

L'intento del filosofo francese nei riguardi della metafisica è quello di ripulirla dalla concezione secondo cui essa comporterebbe l'ingresso in una sorta di «mondo conoscitivo separato» e di portare al suo centro l'esperienza dei paradossi e del «funzionamento discordante dell'intersoggettività umana»<sup>58</sup>. Per questo motivo si può affermare che «l'uomo è metafisico nel suo essere medesimo, nei suoi amori, nei suoi odi, nella sua storia individuale o collettiva» e, con la bella constatazione merleau-pontiana, che «la metafisica non è più, come diceva Cartesio, l'affare di qualche ora al mese; è presente, come pensava Pascal, nel minimo moto del cuore»<sup>59</sup>.

### *Corpi in coesistenza*

Torniamo, ora, a Esposito, ricongiungendoci all'esempio degli «oggetti tecnici» proposto nell'introduzione. Ne *Le persone e le cose* è ripresa questa definizione di Gilbert Simondon allo scopo di mostrare la crisi del confine tra cose e persone che segna l'età contemporanea, e come questa si stia verificando, ancora una volta, per il tramite della corporeità. Quella sorta di «ponte mobile che ci collega agli oggetti tecnici è il nostro stesso corpo», in

---

<sup>55</sup> Ivi.

<sup>56</sup> Ivi.

<sup>57</sup> Ivi.

<sup>58</sup> Ivi.

<sup>59</sup> Id., *Il romanzo e la metafisica*, cit.

quanto i primi sono il frutto di menti che ne hanno progettato «le caratteristiche funzionali e simboliche», ma pervengono a noi tramite un «passaggio di mano in mano, da parte di chi li ha adoperati», configurandosi come testimonianza del «transindividuale». Infatti «ricevere un oggetto tecnico da chi lo ha inventato e usato vuol dire ricostruire una catena sociale non lontana da quella che gli antropologi hanno creduto di rintracciare nei riti donativi dei “popoli senza storia”»<sup>60</sup>.

Tali società, come si accennava più sopra, costituiscono per Esposito un'importante traccia che la scissione tra persone e cose non è originaria e tantomeno connaturata o imprescindibile alla vita comunitaria. Pratiche come il dono o il *potlac* sono rese possibili da una categorizzazione degli oggetti che non è tutta confinata nello statuto della cosa ma sfuma nelle caratteristiche della persona; Esposito utilizza a tal proposito l'espressione «anima delle cose»<sup>61</sup>. La convinzione, in vigore in queste società, per cui le cose avrebbero in qualche misura aspetti paragonabili agli esseri animati, consente di attribuire a queste una valenza simbolica strutturalmente assente nell'economia di mercato. La logica del commercio impone che vi sia perfetta equivalenza tra il bene acquistato e il denaro corrisposto; la condizione perché vi sia dono, invece, risiede in «un leggero scarto differenziale tra ciò che si è dato e ciò che si riceve», attribuendo una sorta di maggiorazione di valore al bene che viene donato non per la sua condizione di partenza, ma in virtù del dono stesso. Questa dinamica non soltanto impedisce che l'oggetto venga generalizzato come merce, ma ha come effetto anche la creazione di «una relazione sociale che va al di là del rapporto a due a favore di un cerchio più ampio che coinvolge l'intera comunità»<sup>62</sup>.

Esposito evidenzia ancora una volta il ruolo centrale giocato dal corpo, il quale consente di rifiutare la logica binaria soggetto/oggetto e di dar vita a possibilità alternative di convivenza comunitaria dal differente respiro etico. Il corpo, «luogo sensibile in cui le cose sembrano interagire con le persone, fino a divenirne una sorta di prolungamento simbolico e materiale»<sup>63</sup>, agisce come «operatore muto del passaggio da un codice all'altro» preservando il legame tra l'oggettuale e il simbolico che rende possibile la commistione con la categoria di persona. L'effetto sullo spazio etico è considerevole: il filosofo italiano nota che questa azione del corpo

---

<sup>60</sup> Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. 100.

<sup>61</sup> Ivi, p. 95.

<sup>62</sup> Ivi, p. 98.

<sup>63</sup> Ivi, p. VIII.

come collante tra le due categorie riesce anche a scongiurare il blocco della «circolazione sociale in un ordine gerarchico di tipo trascendente, in cui, al dominio assoluto delle persone sulle cose, faccia riscontro quello di alcune persone su altre, esse stesse ridotte a cose»<sup>64</sup>.

Occorre, a questo punto, una precisazione: il nostro confronto serrato tra Merleau-Ponty ed Esposito non deve suggerire che si voglia trovare traccia della riflessione biopolitica coltivata dal secondo già nelle opere del primo. La fonte fenomenologica da cui – tra le altre fonti – si diramano, in tutta la loro autonomia, diverse tra le considerazioni del filosofo italiano è ampiamente documentata dai riferimenti bibliografici che l'autore propone; mentre, com'è noto, gli esiti peculiari cui l'autore perviene in ambito politico – uno tra i campi che egli indaga con maggiore urgenza – affondano genealogicamente le proprie radici in un altro pensiero, sempre francese e legato alla questione dei corpi ma in senso profondamente distante dalla fenomenologia: quello di Michel Foucault. Sarebbe da collocarsi in quest'ambito il fondamentale apporto filosofico che Esposito affida alla trilogia *Communitas*, *Immunitas* e *Bíos*<sup>65</sup>, in cui la riflessione politica chiarisce la peculiare declinazione e i problemi etici che la convivenza con l'altro va assumendo nella società contemporanea. In questo orizzonte, risulta particolarmente prezioso l'accostamento alle ricerche di Jean-Luc Nancy sul tema della comunità, seguendo l'intuizione proposta da Colonnello di un «asse» tra i due filosofi che contribuirebbe anche significativamente a comprendere e rilanciare la riflessione su questioni tuttora molto attuali, come quella del meticcio<sup>66</sup>.

Questi temi, dal profondo valore teorico, non possono non essere citati; tuttavia, al contempo, una loro trattazione specifica nel presente contributo non riesce a trovare spazio in quanto essi non presentano porzioni d'intersezione con i temi merleau-pontiani, che invece costituiscono l'oggetto

---

<sup>64</sup> Ivi, p. 98.

<sup>65</sup> Roberto Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998, nuova edizione 2006; Id., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, cit.; Id., *Bíos. Biopolitica e filosofia*, cit. Altri testi fondamentali, più recenti, sono Id., *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*, Mimesis, Milano 2008 e Id., *Dieci pensieri sulla politica*, il Mulino, Bologna 2011.

<sup>66</sup> Pio Colonnello, *Per un'etica dell'intercultura. Ancora su identità, alterità e differenza*, in Id., Stefano Santasilia (a cura di), *Intercultura, democrazia, società. Per una società educante*, Mimesis, Milano 2012, p. 13. Il riferimento è a Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris 1983; tr. it., *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992.

della nostra trattazione. Come il filosofo italiano ricorda in *Bíos*, l'estesa riflessione di Merleau-Ponty sulla corporeità non può consentire di «riconoscervi un tratto specifico della riflessione biopolitica»; Esposito definisce una simile operazione «*fuorviante*», sottolineando «l'ambito sostanzialmente fenomenologico in cui si situa la sua prestazione filosofica»<sup>67</sup>. Un indice importante di differenziazione è rappresentato in tal senso dalla concettualizzazione merleau-pontiana della nozione di «carne», la quale richiederebbe uno spazio più diffuso per poter essere affrontata in maniera esaustiva ma che possiamo brevemente ricordare avvalendoci dell'efficace sintesi di Lisciani Petrini: «una dimensione ontologica pre-individuale e pre-personale, tale da dispiegarsi attraverso (e costituire così) tutti gli esseri, come una sorta di pelle comune»<sup>68</sup>.

In ogni caso, pur nella distanza dall'orizzonte biopolitico, la meditazione di Merleau-Ponty sul rapporto tra corpo e mondo – come ricorda Esposito – ha consentito al filosofo francese di cogliere «prima di altri [...] che l'allargamento del corpo alla dimensione del mondo, o la configurazione del mondo in un unico corpo, avrebbe mandato in frantumi la stessa idea di 'corpo politico', tanto nella sua declinazione moderna quanto in quella totalitaria». Infatti «non avendo più nulla fuori di sé, e cioè facendo tutt'uno con il proprio esterno, tale corpo non avrebbe potuto più rappresentarsi in quanto tale – raddoppiarsi in quella figura autoidentitaria che abbiamo visto costituire uno dei più terribili dispositivi immunitari della biocrazia nazista»<sup>69</sup>.

La categorizzazione delle cose in funzione servile nei confronti delle persone sembrerebbe, in questo quadro, aprire il passo a una reificazione sempre più estesa nell'ottica di una sorta di estensione smodata dell'oppressione da parte della persona.

Gli oggetti tecnici, dallo statuto profondamente differente da quello di un semplice utensile, portano in sé «una quantità di informazione che li rende pregni di operatività sociale» e mostrano a ogni utilizzo «i segni

<sup>67</sup> Roberto Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, cit., p. 174, corsivo nostro.

<sup>68</sup> Enrica Lisciani Petrini, *Fuori dalla persona. L'impersonale in Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze*, cit., p. 82. Necessario ricordare anche Id., *La passione del mondo. Saggio su Merleau-Ponty*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002 e Mauro Carbone, *Carne. Per la storia di un fraintendimento*, in Mauro Carbone, David M. Levin, *La carne e la voce. In dialogo tra estetica ed etica*, Mimesis, Milano 2003, pp. 11-66. Un'utile e sintetica definizione del concetto merleau-pontiano di «carne» si trova in Pascal Dupond, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ellipses, Paris 2001, pp. 4-5.

<sup>69</sup> Roberto Esposito, *Bíos. Biopolitica e filosofia*, cit., p. 176.

dell'intelligenza necessaria a risolvere i problemi che di volta in volta gli uomini si sono visti crescere intorno». È necessario evitare che la componente tecnologica di questi manufatti diventi motivo di critica o di timore che essi possano costituire la minaccia di un dominio della tecnica. Esposito rileva, sulla scorta di Simondon, «soltanto un malinteso antropocentrismo ci impedisce di cogliere e utilizzare quanto noi stessi abbiamo elaborato e raccolto in una forma, insieme oggettiva e soggettiva, che continua a vivere dentro la cosa quanto dentro di noi»<sup>70</sup>. Gli oggetti tecnici, come le cose poste in circolazione nell'economia del dono, riescono a incorporare «una sorta di vita soggettiva» che ne ostacola la compressione «in una funzione esclusivamente servile»<sup>71</sup>. Similmente ai beni donati, inoltre, essi possono costituire il frutto di gesti volti a curare la coesistenza con l'altro: questo paragone si presta particolarmente se si considerano le applicazioni mediche dello speciale tipo di oggetti – tessuti, materiali biologici e forse, presto, interi organi – citati a inizio del contributo. Esaminare società alternative basate sul dono e, ancor meglio, riflettere sull'esistenza di «oggetti tecnici» nella nostra, contribuisce a rafforzare la possibilità di una coesistenza etica con l'altro che non sfoci nella tentazione di sfuggire al disagio mettendo «a tacere l'inquietante esistenza altrui». Per il tramite del corpo, dunque, sia in Esposito che in Merleau-Ponty ci sembra di poter scorgere una strada verso «un terreno comune fra l'altro e me», verso l'ottica di «un essere a due» in cui «l'altro non è più un semplice comportamento nel mio campo trascendentale, né d'altra parte io lo sono nel suo, ma siamo l'uno per l'altro collaboratori in una reciprocità perfetta, le nostre prospettive scivolano l'una nell'altra, coesistiamo attraverso un medesimo mondo»<sup>72</sup>.

---

<sup>70</sup> Roberto Esposito, *Le persone e le cose*, cit., p. 99-100.

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

<sup>72</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit. A questo proposito un ruolo fondamentale è svolto dal linguaggio, problema ampio per poter trovare spazio sufficiente in questa sede; cfr. in merito Id., *Signes*, Gallimard, Paris 1960; tr. it. di Andrea Bonomi, *Segni. Fenomenologia e strutturalismo, linguaggio e politica. Costruzione di una filosofia*, il Saggiatore, Milano 2015, pp. 57-120; Silvio Capra, *Il problema del linguaggio in Maurice Merleau-Ponty*, in "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", vol. 64, n. 3, luglio-settembre 1972, pp. 446-470.

AMLETO, LA PSICOANALISI E LA COLPA DI ESSERE  
**Caterina Marino\***

L'oscurità che ancora avvolge i sensi di colpa inconsci non è stata illuminata dalle discussioni che ci sono state al riguardo. Soltanto è aumentata la complicazione.  
 Sigmund Freud

The time is out of joint.  
 William Shakespeare, *Hamlet*

*Introduzione*

Nel nostro studio prendiamo in esame l'interesse che il dramma shakespeariano dell'*Amleto* ha suscitato in due grandi personalità quali Freud e Lacan, poiché per la psicoanalisi la letteratura è sempre stata un punto di riferimento importante per pensare e costruire le proprie strutture fondamentali. Lo scopo dello scritto è quello di delineare un percorso che, tra letteratura psicoanalisi e filosofia, possa mettere in relazione il tema della colpa, nella sua ricaduta in quello dei "sensi di colpa", con un punto di vista filosofico prettamente ontologico. Poiché la psicoanalisi freudiana sorge nel contesto della crisi della concezione classica dell'individuo, ricordiamo che sia Freud, definito da Ricoeur uno dei tre "maestri del sospetto", che Lacan, nel suo "ritorno a Freud", hanno messo radicalmente in questione le più consolidate visioni filosofiche della soggettività umana.

Lo sfondo teoretico del saggio è costituito da un panorama di autori appartenenti al mondo culturale tedesco del Novecento, che si sono occupati del tema della colpa e che, indirettamente o più esplicitamente, hanno influenzato la psicoanalisi. Si troveranno, perciò, riferimenti a Nietzsche, precursore ideologico di Freud, secondo cui è fondamentale che la filosofia operi un profondo cambiamento nella cultura, visto l'esito che il Cristianesimo e la sua morale hanno avuto nel rendere l'uomo un "animale da gregge"; a Heidegger, che ha esercitato un'influenza decisiva su alcuni temi del pensiero lacaniano, in particolare sulla concezione del soggetto. Entrambi gli autori, infatti, ripensano radicalmente lo statuto del soggetto rispetto a una sua immagine moderna autocentrata e identica a sé, per pensare,

---

\* Dottore di Ricerca – Università della Calabria.

rispettivamente, un'esistenza gettata nel mondo e una soggettività divisa. Infine Ricoeur, Jaspers e Buber che, più criticamente, si sono confrontati con la psicoanalisi: Ricoeur pensando un'antropologia ermeneutica per cui il soggetto si identifica nell'atto di interpretazione del proprio sé; Jaspers che, in opposizione al riduzionismo biologistico del disturbo mentale, prevalso nel clima positivistico di fine Ottocento, propone un approccio fenomenologico alla condizione psichica del malato e Buber con la sua proposta di pensare l'uomo non più come *Cogito ergo sum* bensì come *Io-Tu* in un inevitabile confronto con quei processi intersoggettivi che si verificano all'interno di una relazione terapeutica.

### *La questione della colpa*

Inscritta nell'orizzonte del mito, della religione, della filosofia e della letteratura, la colpa non fa propriamente parte dei concetti fondamentali della psicoanalisi; eppure potremmo affermare, sulle orme di Freud nel *Disagio della civiltà*

<sup>1</sup>, che non c'è clinica se non della colpa. Il paradosso della questione, perciò, consiste nella presenza di un concetto che abita sia la teoria che la pratica clinica della psicoanalisi senza, però, trovare un proprio statuto epistemologico che ne chiarisca i contorni particolarmente sfocati. È vero, quindi, che la scoperta di Freud riguarda una "colpa inconscia": si pensi appunto alla tragedia di *Edipo* in cui il protagonista si macchia di una colpa senza saperlo né volerlo. È anche vero, tuttavia, che essa non assume propriamente né lo statuto di "concetto" né quello di "oggetto", ricadendo, quasi automaticamente, nell'ambito di quelli che sono chiamati "sensi di colpa", ovvero delle formazioni psichiche connesse alla trasgressione di tabù primordiali, di istanze parentali e sociali, poiché nell'inconscio sussiste un eccessivo senso di colpa di carattere infantile e irrazionale<sup>2</sup>. Tuttavia, riteniamo che occorrerebbe affrontare il tema della colpa come qualcosa che riguarda non soltanto la psiche ma l'intero *essere* dell'uomo. Con cosa dovrebbe avere a che fare, dunque, la psicoanalisi quando si occupa della questione della colpa? Più specificamente, ci chiediamo se la psicoanalisi è

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), tr. it. di E. Sagittario, in *Opere (1924-1929). Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, vol. 10, ed. dir. da C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1978.

<sup>2</sup> Cfr. Jacques Goldberg, *La culpabilité, axiome de la psychanalyse*, PUF, Paris 1985.

preparata, e anche legittimata, a misurarsi oltre che con i “sensi di colpa” degli individui, consci o inconsci, fondati o infondati che siano, anche con una concezione filosofica della colpa da un punto di vista *ontologico*.

### *L'atto “impossibile” di Amleto*

Secondo la psicoanalisi freudiana la proibizione dell'incesto rappresenta una Legge *primordiale e universale* per un'immensa varietà di culture primitive, che hanno formulato espressamente questo tabù. Qualunque sia il grado di consapevolezza di un individuo rispetto alla propria coscienza morale, il tabù dell'incesto si conferma come la Legge primordiale dell'umanità e il complesso edipico come una delle principali fonti dei sensi di colpa, che non solo affliggono i soggetti nevrotici, ma che tenacemente li legano alla loro nevrosi. La tragedia di *Edipo*, tuttavia, non è la sola ad essere stata presa in considerazione dalla psicoanalisi, in particolare da Freud e Lacan, poiché anche l'*Amleto* di Shakespeare, archetipo dell'uomo in bilico tra la consapevolezza di sé e la rinuncia a essa, rappresenta un punto di riferimento importante per riflettere anche sul tema della colpa.

Amleto, per Freud, costituisce la versione moderna dell'*Edipo* di Sofocle, un soggetto nevrotico paralizzato da un oscuro senso di colpa, che lo frena di fronte a un atto vendicativo nei confronti di colui che ne ha ucciso il padre e presa in sposa la madre<sup>3</sup>. Un desiderio così arcaico come la vendetta è accompagnato da “scrupoli di coscienza”, che rinfacciano ad Amleto di non essere di certo migliore del peccatore che dovrebbe punire: egli, infatti, ci narra della vendetta, ma non la mette in atto.

Contrariamente a Edipo, che ha pagato per un crimine che non sapeva di aver commesso, il dramma di Amleto è quello di imbattersi nella colpa su due versanti. Da una parte si ritrova nel posto del padre, il posto vuoto di un morto che, sotto le spoglie di un fantasma<sup>4</sup> e come sua istanza superegoica,

---

<sup>3</sup> Freud ricorda come non sia un caso che tre grandi capolavori della letteratura trattino il tema del parricidio e la rivalità sessuale per il possesso della donna. Oltre all'*Edipo re* e all'*Amleto*, egli allude ai *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij (cfr. Sigmund Freud, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, tr. it. di P. Veltri, M. Ciarfaglini, S. Daniele, Bollati Boringhieri, Torino 1976). Nell'edizione italiana vengono raccolti tre saggi rispettivamente pubblicati da Freud nel 1913, 1916 e 1927.

<sup>4</sup> Secondo Carotenuto un fantasma come quello di Amleto è proprio un fantasma della colpa, nato dalla coscienza e da sempre vissuto lì come un'interiorizzazione paterna e morale (cfr. Aldo Carotenuto, *L'ombra del dubbio. Amleto nostro contemporaneo*, Bompiani, Milano 2005).

gli ha rivelato di essere stato sorpreso dalla morte *nel fior fiore dei suoi peccati*. Amleto si imbatte, quindi, nel posto della “colpa dell’Altro”, una colpa per cui non è stata pagata una pena, il debito di un padre a cui non si può sostituire, ma che egli non vuole nemmeno lasciare insoluto. Dall’altra parte l’atto vendicativo, ordinato dallo stesso padre, in questo caso vittima di un crimine mortale, risulta per Amleto paralizzante: l’eroe non riesce a vendicarsi dell’attuale possessore dell’oggetto materno perché, secondo le analisi di Freud, egli stesso avrebbe già commesso proprio quel crimine, quella colpa, che si tratta di punire e di cui si ritroverebbe, in un certo senso, a esserne complice. Amleto non può punire il colpevole *esterno a sé* senza risvegliare *in sé* l’antico desiderio infantile per la madre avvertito come colpevole. È, dunque, la colpa, prima ancora del soggetto, ad essere posta, in questi due versanti, come essenzialmente conflittuale e sfocata.

L’influenza di Shakespeare su Freud<sup>5</sup> si nota proprio nel modo in cui le opere dello scrittore hanno contribuito a far sviluppare allo psicoanalista i propri nuclei teorici, per cui se ogni soggetto nevrotico è stato da bambino un Edipo, per reazione al complesso, secondo Freud, è divenuto da adulto un Amleto:

Nello stesso terreno dell’*Edipo re* si radica un’altra grande creazione tragica, l’*Amleto* di Shakespeare. [...] Nell’*Edipo*, l’infantile fantasia di desiderio che lo sorregge viene tratta alla luce e realizzata come nel sogno; nell’*Amleto* permane rimossa e veniamo a sapere della sua esistenza – in modo simile a quel che si verifica in una nevrosi – soltanto attraverso gli effetti inibitori che ne derivano<sup>6</sup>.

L’inibizione di Amleto consiste, infatti, nel non poter vendicarsi di colui che ha preso il posto del padre presso sua madre, proprio perché questi gli mostra attuati i suoi desideri infantili rimossi, la sua “colpa originaria”. Dunque, la creazione del dramma shakespeariano, nell’analisi freudiana, nasce sullo stesso terreno della colpa relativa all’infrazione del tabù dell’incesto. In questo secondo caso, però, si tratta di una colpa non riconoscibile

---

<sup>5</sup> La prima trattazione di Freud dell’*Amleto* si trova nella lettera a Fliess del 15 ottobre 1897 ed è poi sviluppata in Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni* (1899), tr. it. di E. Fachinelli e H. Trettl Fachinelli, in *Opere 1899*, vol. 3, ed. dir. da C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1971, cap. 5, parte D. Ricordiamo che Freud non considera l’*Amleto* isolatamente, ma sempre in relazione all’*Edipo re*.

<sup>6</sup> Ivi, p. 246.

esplicitamente, come accade per Edipo, ma di una colpa che permane rimossa in modo simile a quello che si verifica in una nevrosi.

Sulla consapevolezza dell'essere colpevoli da parte dei protagonisti di questi due drammi, si sofferma anche Lacan nel suo VI Seminario<sup>7</sup> precisando che

Edipo, lui, non sa. Quando saprà tutto si scatenerà il dramma, che arriva fino alla sua autopunizione, vale a dire alla liquidazione della situazione da parte dello stesso Edipo. Ma il crimine edipico viene commesso da Edipo nell'inconsapevolezza. Nell'*Amleto* il crimine edipico è noto, è noto a colui che ne è la vittima e che si leva per portarlo a conoscenza del soggetto<sup>8</sup>.

Ebbene, se gli scrupoli di coscienza di cui parlava Freud sono la rappresentazione conscia di qualcosa che si articola nel desiderio inconscio di Amleto, il punto da mettere in rilievo riguarda il rapporto dell'eroe con il suo atto *impossibile*, da cui dipende tutta la sua posizione soggettiva anche rispetto alla colpevolezza<sup>9</sup>. Così prosegue Lacan, sempre sottolineando le differenze fra Edipo e Amleto:

L'atto di Edipo sostiene la vita di Edipo. Ne fa l'eroe che è prima della sua caduta, fintantoché non sa niente. Dà il suo carattere drammatico alla conclusione della storia. Amleto, invece, sa che è colpevole di essere. Essere gli è insopportabile. Prima di qualsiasi inizio del dramma, egli conosce il crimine di esistere. E a partire da quell'inizio si trova a dover fare una scelta, dove il problema di esistere si pone nei termini che gli sono propri, e cioè *To be, or not to be*, il che lo impegna irrimediabilmente nell'essere, come egli stesso articola benissimo<sup>10</sup>.

### *L'esser-colpevole originario e la responsabilità*

Contrariamente a Edipo che ha espiato la sua colpa, Amleto non ha pagato per la "colpa di esistere". Ci troviamo, quindi, di fronte a una "colpa

<sup>7</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2016.

<sup>8</sup> Ivi, p. 266.

<sup>9</sup> Secondo Goethe «si esige da lui l'impossibile, non l'umanamente impossibile, ma ciò che è impossibile a lui, Amleto» (Johann Wolfgang von Goethe, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, tr. it. di M. Bignami, Garzanti, Milano 2002, p. 334).

<sup>10</sup> Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, p. 270.

originaria”, costitutiva dell’esistenza e al di fuori di qualunque concezione teologica o giuridica, una colpa che viene prima della morale ma anche del diritto, una colpa [*Schuld*], come ci ricorda Heidegger, che è sinonimo di una esistenza in debito. Secondo Heidegger, che ha fortemente influenzato Lacan, la colpa originaria [*Urschuld*], infatti, è un debito di esistenza perché nomina il nostro essere gettati nel mondo. Il *Dasein* non è a fondamento di sé, noi non decidiamo da noi stessi di venire al mondo, bensì siamo *gettati nel mondo* in una condizione di *spaesamento*.

L’idea di colpa, così come ne ha parlato Heidegger in *Essere e tempo*<sup>11</sup>, deve essere sottratta al dominio del dovere e della Legge, non può essere escogitata in modo arbitrario e/o convenzionale, ma occorre prendere le mosse dall’interpretazione quotidiana dell’Esserci. “Esser colpevole” in senso ontologico vuol dire “esser debitore”<sup>12</sup>, “avere un conto aperto con qualcuno”, dunque *non* si tratta del risultato di una colpevolezza *estrinseca* all’Esserci, ma la colpevolezza diviene possibile solo sul fondamento di un “esser-colpevole originario”:

Questo esser-colpevole essenziale è cooriginariamente la condizione esistenziale della possibilità del bene e del male «morale», cioè della moralità in generale e della possibilità delle sue modificazioni effettive. L’esser-colpevole originario non può essere determinato in base alla moralità perché questa già lo presuppone come tale. Ma esiste qualche esperienza che possa attestare questo esser-colpevole originario dell’Esserci? Non si è forse trascurata l’obiezione che c’«è» colpa solo «dove» c’è consapevolezza della colpa? O l’*esser-colpevole* originario non si annuncerà proprio in questo assopimento della colpa?<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Martin Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 2010.

<sup>12</sup> Ricordiamo che la cultura tedesca assimila nel termine *Schuld* la colpa e il debito. Secondo Nietzsche il sentimento della colpa ha avuto origine nel più antico rapporto tra persone che esista: quello tra compratore e venditore, creditore e debitore. Il valore della pena sta proprio nel destare questo sentimento della colpa, ma ciò che con la pena può essere raggiunto nell’uomo è solo l’aumento della paura a cui segue un ammansire i propri desideri, non di certo un reale miglioramento (Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Al di là del bene e del male. Genealogia della morale*, vol. VI, t. 2, tr. it. di F. Masini, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1968, pp. 70 e sgg.). Inoltre, su questo tema, cfr. Elettra Stimilli, *Debito e colpa*, Ediesse, Roma 2015.

<sup>13</sup> Heidegger, *Essere e tempo*, pp. 341-342.

L'esser-colpevole è più originario di qualunque sapere che possa concernerlo; Heidegger, infatti, *non* assume un concetto di colpa *derivato*, cioè una colpevolezza che risulta da un'azione o da un'omissione, da un'intenzione o da una negligenza, né si riferisce a una esperienza che riguarda il concetto di "peccato", ma si attiene al senso ontologico dell'esser-colpevole: l'Esserci è autenticamente quel colpevole che essendo "è"<sup>14</sup>.

Detto questo, come può la psicoanalisi servirsi di un concetto di colpa che chiama in causa l'essere stesso del soggetto? Secondo Buber<sup>15</sup>, ad esempio, quando qualcuno viola un ordine del mondo umano, i cui fondamenti appartengono all'esistenza umana comune a lui e agli altri, allora stiamo parlando di una colpa ontologica e se questo fenomeno entrasse nel campo di osservazione della psicoanalisi non sarebbe più possibile, per analisti e analizzanti, presumere di assolvere a un compito di responsabilità tramite la mera eliminazione dei sensi di colpa. La responsabilità, infatti, non può essere affrontata solo mediante categorie quali la presa di coscienza. Inoltre, secondo Lacan, l'apparizione così marcata dei sensi di colpa nelle nevrosi rappresenterebbe un paradosso, proprio perché il soggetto nevrotico tende a considerare i suoi stessi pensieri come estranei a sé, sentendosene principalmente la vittima piuttosto che il responsabile.

Secondo Ricoeur è la paura dell'impuro a stare sullo sfondo dei nostri sentimenti e comportamenti relativi alla colpa. Ma mentre il filosofo entra nel

---

<sup>14</sup> Anche Carl Schmitt si è dedicato al concetto di colpa nel suo *Über Schuld und Schuldarten. Eine terminologische Untersuchung*, pubblicato nel 1910. Schmitt si muove alla ricerca di un concetto normativo di colpa, criticando la riduzione di questo concetto a una categoria psicologica. Allo stesso tempo crede non si possa cercare una definizione della colpa che sia prettamente giuridica, poiché il diritto può lasciare soltanto delle tracce incompiute e altrimenti non vi sarebbe mai alcuna colpa senza una pena che la precede. Egli inoltre separa la colpa dal nesso causale che lega l'atto alle sue conseguenze: «La colpa non sta nella definizione del processo intersoggettivo, ma questo processo, se ha caratteristiche proprie, è la colpa. [...] La colpa non è dunque una relazione, né il contenuto rappresentato (*Vorstellungsinhalt*) di un processo intersoggettivo, ma un processo caratterizzato da un determinato contenuto della coscienza» (Carl Schmitt, *Über Schuld und Schuldarten. Eine terminologische Untersuchung*, Schletter'sche Buchhandlung, Breslau 1910, p. 39).

<sup>15</sup> Cfr. Martin Buber, *Colpa e sensi di colpa*, a cura di L. Bertolino, Apogeo, Milano 2008. Buber tenne questa conferenza alla Washington School of Psychiatry nell'aprile del 1957, prendendo spunto dal modo in cui era stata trattata la questione nella Conferenza Internazionale di Psicoterapia medica di Londra nel 1948. In quella occasione i teologi si erano occupati della questione della colpa e i colleghi psicoterapeuti solo del senso di colpa. La sua lezione si inserisce in una fase di revisione della psicoanalisi nel secondo dopoguerra, periodo in cui si era prodotto un suo irrigidimento rispetto alla propria tecnica e una presa di distanza dai movimenti umanistici ed esistenzialistici.

regno del terrore del non sapere cosa sia questa impurità, lo psicoanalista lo informa che questo terrore è imparentato con la nevrosi. Il repertorio dell'impurità, per Ricoeur, è fortemente perturbante, poiché ci conduce di fronte a dubbi che scaturiscono dal far corrispondere all'impurità quelle azioni umane involontarie o inconsce in cui non riusciamo a discernere un punto dove inserire un giudizio d'imputazione personale, ovvero il punto di una responsabilità soggettiva<sup>16</sup>.

### *La colpa e la Legge*

Questo punto, per quanto riguarda Amleto, si dipana attraverso due tendenze: quella imperativa, comandata dall'autorità del padre, e quella difensivo-possessiva, intimata dal suo desiderio che anela a tenere la madre solo per sé. Entrambe le tendenze dovrebbero muovere il soggetto nella stessa direzione, ovvero l'uccisione dello zio Claudio, eppure si arrestano con una paralisi<sup>17</sup>, un risultato nullo. Ecco che, secondo Lacan, ciò che mette Amleto in una posizione problematica di fronte alla propria azione è il carattere "impuro" del suo desiderio:

In un certo senso è in quanto la sua azione non è disinteressata, non è motivata kantianamente che Amleto non può compiere il suo atto. [...] Ciò con cui Amleto ha costantemente a che fare, ciò con cui si dibatte è, sì, un desiderio, ma ben distante dal suo. Considerandolo là dove si trova nell'opera, è il desiderio non già *per* sua madre, ma *di* sua madre<sup>18</sup>.

Dunque Amleto può essere considerato colpevole del carattere impuro del suo desiderio? Lacan crede che l'oscurità del concetto di colpa sia connessa a quella dell'incidenza del Super-io sul soggetto e che provenga dall'assenza di una distinzione fondamentale tra la colpevolezza e il suo rapporto con la Legge. Ci ricorda, infatti, che la dialettica del rapporto della colpa, cioè del peccato, con la Legge è stata articolata da san Paolo, figura fondatrice del

<sup>16</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *Finitudine e colpa*, tr. it. di M. Girardet, il Mulino, Bologna 1970, pp. 271; 273.

<sup>17</sup> Nietzsche, per cui Amleto è uno spirito dionisiaco, sostiene che coloro che gettano lo sguardo verso l'essenza delle cose, coloro che hanno quindi *conosciuto*, provano nausea di fronte all'agire, poiché la conoscenza uccide l'azione e per agire occorre essere avvolti nell'illusione (cfr. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali, I-III*, vol. III, t. 1, tr. it. di S. Giametta, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1972).

<sup>18</sup> Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, p. 309.

Cristianesimo, nell'*Epistola ai Romani* (7,7), secondo cui è la Legge a fare il peccato, a fare quello che Lacan ha sostituito con la parola Cosa [*das Ding*]. Quindi,

la legge è forse la Cosa? Questo no. Tuttavia io non ho potuto prendere conoscenza della Cosa se non attraverso la Legge. Non avrei infatti avuto l'idea di bramarla se la Legge non avesse detto: non la bramerei. Ma la Cosa, trovando l'occasione, suscita in me ogni sorta di bramosie grazie al comandamento; infatti senza la Legge la Cosa è morta<sup>19</sup>.

Perciò, seguendo questo filo conduttore, sarebbe soltanto la Legge a far acquisire alla colpa un carattere iperbolico; infatti, quando Nietzsche, ad esempio, ci parla di un uomo *distrutto* dalla colpa ha proprio in mente le parole di Paolo. Costretto a vivere nella coscienza del peccato e della colpa l'uomo è «necessariamente un uomo dipendente, un uomo che non può disporre di se stesso come scopo»<sup>20</sup>. Infatti, il Cristianesimo, secondo Nietzsche, si è rivelato una prassi che suscita nell'uomo sentimenti di peccato, perseguendo soltanto l'avvelenamento e la negazione della vita. Sullo sfondo di questa accusa, egli attribuisce a Paolo il ruolo di aver fatto dell'uomo un animale da gregge, un uomo cui è stata imposta la convinzione di una "colpa originaria".

Tale nozione, come abbiamo già visto, è presente con profonda radicalità anche in Freud che, seppur alieno dalla mentalità teologica, vede nel Cristianesimo una religione in cui occupa una posizione fondamentale il ricordo, sia conscio che inconscio, delle colpe commesse dall'uomo: dall'uccisione del padre dell'orda a quella di Gesù<sup>21</sup>. Lacan, invece, sostiene che si debba esplorare un orizzonte *al di là* di un rapporto di interdizione per non fermarsi a una elaborazione troppo ingenua della questione della colpa.

<sup>19</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008, p. 98.

<sup>20</sup> Friedrich Nietzsche, *L'anticristo*, in *Opere di Friedrich Nietzsche. Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Ecce Homo. Nietzsche contra Wagner*, Vol. VI, t. 3, tr. it. di F. Masini, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1970, p. 242.

<sup>21</sup> Cfr. Ugo Bonanate, *La cultura del male. Dall'idea di colpa all'etica del limite*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 64; 68.

### *Il rapporto tra il senso di colpa e la colpa ontologica*

Come articolare, quindi, la comparsa del senso di colpa nella vita di un soggetto nevrotico e un possibile rapporto con un senso ontologico dell'esser-colpevole? Ritornando ai primi passi dell'analisi, da cui abbiamo preso le mosse, mentre Freud ha fatto apparire il senso di colpa del soggetto a proposito del complesso di Edipo, Lacan situa la colpevolezza nel luogo di una *domanda* sentita come *proibita*, poiché di solito la colpa viene ricondotta all'interdizione che la precede, precisando, però, che le due cose, domanda e interdizione, procedono sempre insieme. La colpevolezza nevrotica, dunque, somiglia a una domanda sentita come proibita perché appartiene al nucleo più *segreto* del desiderio del soggetto. La colpa, infatti, si iscrive propriamente nel rapporto del desiderio con la domanda: «Ecco cos'è la colpevolezza. È là dove appare l'interdizione, ma questa volta non in quanto formulata – ma in quanto la domanda proibita colpisce il desiderio, lo fa sparire, lo uccide»<sup>22</sup>. La domanda proibita è una domanda che riguarda l'essere più proprio del soggetto, ciò che egli è anche al di là della propria consapevolezza.

Possiamo affermare, perciò, che la psicoanalisi, se vuole differenziarsi dalle psicoterapie, non dovrebbe eliminare la cura dell'*essenziale* nell'essere umano, non dovrebbe, quindi, ridurre la colpa alla sola trasgressione di un potente tabù, ma riconoscere innanzitutto che la colpa "è". Questo perché, come sostiene anche Buber, l'insieme dell'ordine che un essere umano avverte come violato o violabile trascende l'insieme di tutti i possibili tabù familiari e sociali. Dunque, se la coscienza del soggetto è in relazione alla trasgressione della Legge, il soggetto dell'inconscio potrà essere in relazione a una colpa più originaria e ontologica, che ha a che fare col suo proprio essere.

In altre parole, la colpa non sta nella trasgressione, ma nella consapevolezza dell'uomo di poter diventare *in ogni momento* colpevole. Di conseguenza non si potrà esercitare la responsabilità nei confronti di una colpa se non si agirà sulla responsabilità nei confronti del proprio essere. Come poter diventare, infatti, soggetti responsabili con un volto che non è il proprio? E ancora, come poter diventare soggetti responsabili senza agire responsabilmente nella propria esistenza?

Esistere, anche secondo Jaspers, vuol dire, infatti, trovarsi in una situazione determinata e finita, ovvero limitata, e limitarsi equivale a ripudiare tutte le possibilità che non sono state realizzate: il limite umano è il

---

<sup>22</sup> Jacques Lacan, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio 1957-1958*, a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2004, p. 510.

suo essere colpevole, la sua colpa più radicale. Ma visto che l'essere umano non può mai trovare l'origine da cui ha preso inizio la propria responsabilità, non può neppure conoscere il momento esatto a partire dal quale si trova nella colpa, una colpa che non si può in alcun modo evitare se ci si considera dei soggetti liberi. Se la colpa nasce *all'interno* della nostra libertà, allora è qualcosa di determinato che, di volta in volta, si può tentare di allontanare, ma se la colpa nasce *dallo stato* di libertà stesso è perciò *senza misura*, tanto da diventare il fondamento di ogni possibile altra colpa<sup>23</sup>. Secondo Jaspers,

ogni azione ha nel mondo delle conseguenze insospettite, di fronte alle quali, chi agisce si spaventa perché non può non ritenersi responsabile anche di quelle conseguenze a cui, peraltro, non aveva pensato. [...] Abbracciando attivamente la vita, tolgo qualcosa agli altri, nei momenti di difficoltà tollero l'impurità dell'anima [...]. Se mi spavento davanti alle conseguenze di questo mio agire, posso pensare di evitare la colpa non entrando nel mondo e quindi non facendo nulla [...]. Ma anche non agire è un agire nella forma dell'omissione [...]. Nella mia situazione sono responsabile di ciò che accade per non essere intervenuto, e se non faccio ciò che posso fare, mi rendo colpevole delle conseguenze che derivano dalla mia astensione. Pertanto, sia l'azione sia la non-azione implicano delle conseguenze, per cui in ogni caso io sono inevitabilmente colpevole<sup>24</sup>.

Alla luce di queste riflessioni sul non agire, ritornando al dramma e alle considerazioni di Lacan, possiamo dire che Amleto non è un personaggio incapace di agire in linea generale<sup>25</sup>, ma l'azione che il protagonista non riesce a compiere, cioè quella di uccidere colui che è considerato un colpevole, è un atto che incontra l'ostacolo del suo desiderio. Amleto, secondo Lacan, ha una posizione nettamente distinta da quella di Edipo, che aveva agito inconsapevolmente ancor prima di poter pensare alle conseguenze del suo atto, poiché lui invece ne ha cognizione. La verità di Amleto è ciò che ha già saputo dal padre, cioè l'irrimediabile assenza di un al di là che conceda riscatto o redenzione alla colpa, una verità, quindi, senza speranza.

---

<sup>23</sup> Cfr. Pio Colonnello, *La questione della colpa tra filosofia dell'esistenza ed ermeneutica*, Loffredo, Napoli 1995, pp. 32-33.

<sup>24</sup> Karl Jaspers, *Filosofia*, tr. it. di U. Galimberti, Utet, Torino 1978, pp. 724-725.

<sup>25</sup> Amleto agisce due volte: quando uccide colui che origlia dietro il tendaggio e quando manda a morte, la morte a lui destinata, i due cortigiani.

### *L'ora della verità*

Mentre per Edipo la colpa si produce al livello della generazione dell'eroe, per Amleto è stata prodotta al livello della generazione precedente. Nel primo caso, Edipo non sa quello che fa ed è, in qualche modo, guidato dal fato mentre, nel secondo, la colpa è stata compiuta in maniera deliberata e a tradimento, sorprendendo la vittima. Il dramma di Amleto, quindi, non parte dall'interrogativo "dove sta la colpa?", "chi è il colpevole?", bensì dalla denuncia di un crimine a partire da una *rivelazione*. Se Edipo attende e invoca una sanzione dal luogo dell'Altro della Legge e assolve al suo debito, nel messaggio del padre, che apre il dramma, vediamo Amleto entrare nel regno degli inferi già da colpevole, con un debito che non ha potuto pagare perché inespiable. Sta proprio qui il senso più terribile della rivelazione del padre al figlio: Amleto non potrà mai più cancellare la sua colpa, ma dovrà portarla con sé per l'eternità.

Ricoeur ritiene che l'unica possibilità di redenzione della colpa consista nella confessione che ne fa la coscienza religiosa, non procedendo, però, in una direzione teologica in cui l'assoluzione del sacerdote ripara agli atti del penitente, bensì soffermandosi sul linguaggio della confessione, che precede sia quello mitico che quello speculativo:

Il linguaggio della confessione è la contropartita del triplice carattere dell'esperienza che esso pone in luce: cecità, equivocità, scandalo. L'esperienza della quale il penitente fa la confessione, è un'esperienza cieca, essa rimane prigioniera nella gamba dell'emozione, della paura, dell'angoscia; è questo carattere emozionale che suscita l'oggettivazione del discorso: la confessione esprime, sospinge all'esterno l'emozione, che senza di essa si rinchioderebbe su se stessa; come un'impressione dell'anima. Il linguaggio è la luce dell'emozione; con la confessione la coscienza di colpa è portata alla luce della parola, e con la confessione l'uomo rimane parola fin nell'esperienza della sua assurdità, della sua sofferenza, della sua angoscia<sup>26</sup>.

Ma anche la psicoanalisi è il regno della parola singolare che l'analizzante rivolge a un Altro e che costituisce l'unica cura possibile, una cura che non è assolutamente passiva, ma che proviene da una passiva attività. Infatti colui che fa il vero lavoro di analisi è colui che, lasciandosi psicoanalizzare dall'Altro, abbandonando i desideri di onnipotenza, compie la vera azione *nella e della* parola. Potrebbe sembrare, secondo Freud, che l'analista aspiri

<sup>26</sup> Ricoeur, *Finitudine e colpa*, p. 251.

alla posizione di un confessore laico, così come il patto di fiducia tra analista e analizzante può ricordare quello tra confessore e penitente, eppure si tratta di un'analogia superficiale. Per Lacan la psicoanalisi non ha nulla a che vedere con la confessione<sup>27</sup>: all'analista non si confessano le proprie colpe, quelle che si sanno, ma si dicono tutte le parole che passano per la mente. Il soggetto, infatti, non è tenuto a parlare soltanto di quello che sa, ma che non vuole dire agli altri; la differenza fondamentale è che egli parla di quello che *non sa* e tiene celato anche a se stesso. Le parole dell'inconscio dovrebbero riportare il soggetto a quella che Lacan chiama "l'ora della verità": questa è la differenza tra il sapere in gioco nella confessione e la verità in gioco nell'analisi.

È proprio in questo punto di verità che, secondo Lacan, ritroviamo Amleto, in quella che è una dipendenza dal desiderio dell'Altro, nello specifico dal desiderio della madre. La colpa di Amleto è quella di essere sempre sospeso all'ora dell'Altro; per questo si ferma, per questo non compie il suo atto, anche perché, quando si trova davanti al re Claudio in preghiera, in un gesto quasi di pentimento, si schiuderebbe per Claudio la via della salvezza:

È all'ora dei suoi genitori che Amleto rimane lì. È all'ora degli altri che sospende il suo crimine. È all'ora del suo patrigno che si imbarca per l'Inghilterra. È all'ora di Rosencrantz e Guildenstern che è indotto a mandarli incontro alla morte con un tiro mancino eseguito con una certa grazia, la cui disinvoltura aveva stupito Freud. Ed è dopotutto all'ora di Ofelia, all'ora del suo suicidio che questa tragedia troverà la propria conclusione, in un istante in cui Amleto – che pare essersi appena reso

---

<sup>27</sup> Sul tema della confessione rimandiamo anche a Michel Foucault, *Mal fare, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia. Corso di Lovanio (1981)*, tr. it. di V. Zini, Einaudi, Torino 2013. L'intento del corso di Foucault è quello di delineare una storia della confessione nel suo rapporto tra *veridizione* e *giurisdizione*. Nella Conferenza inaugurale del 2 aprile 1981 la confessione viene definita come «un atto verbale attraverso cui il soggetto fa un'affermazione su ciò che egli è, si lega a questa verità, si colloca in un rapporto di dipendenza nei confronti di altri, e modifica allo stesso tempo il rapporto che ha con se stesso» (ivi, p. 9). Secondo Foucault «la confessione consiste nel passare dal non-dire al dire» (ivi, p. 7) e non può che esistere se non all'interno di un rapporto di potere, come nel caso di una confessione giudiziaria o della confessione prevista dalla Chiesa cattolica. La confessione lega il soggetto a quanto afferma, «lo qualifica in modo diverso rispetto a ciò che dice: criminale, ma forse suscettibile di pentirsi; innamorato, ma dichiarato; malato, ma già sufficientemente cosciente e distaccato dalla propria malattia perché possa lavorare in prima persona alla propria guarigione» (ivi, p. 9).

conto che non è difficile uccidere qualcuno, *il tempo di contare fino a uno – one* – non avrà il tempo di dire né ahi né bai<sup>28</sup>.

Fino all'ultima ora in cui Amleto sarà colpito mortalmente prima di colpire il suo nemico, la tragedia va avanti e infine si compie sempre all'ora dell'Altro. Ecco che un eroe come Amleto è costretto a fare il pazzo con gli altri perché colui che sa, che conosce la colpa di esistere, si trova in una posizione talmente pericolosa da essere sempre destinata allo scacco. La procrastinazione resta una delle dimensioni essenziali della tragedia di *Amleto* e l'azione emerge solo quando il protagonista sembra trovare un'opportunità, una fuga dalla propria decisione e dalla responsabilità. Amleto, in fin dei conti, rimprovera a se stesso una cosa soltanto, cioè il fatto che, mentre tutti agiscono sapendo chiaramente quello che vogliono, lui se ne astiene, pur sapendo più chiaramente degli altri quello che dovrebbe fare; tuttavia i significanti che egli usa, il fatto che parli come un folle<sup>29</sup>, sono un modo per far emergere nel detto una verità attraverso il dire<sup>30</sup>.

### *Il dramma di esistere e l'eredità della colpa*

Nella psicoanalisi, infatti, si compie uno sforzo enorme per conciliare sembianza e verità, cioè per produrre verità nonostante e attraverso la sembianza del detto. L'analisi non ha lo scopo di produrre un sollievo o una catarsi, non riguarda un sapere inconscio che aspetta di essere portato alla

<sup>28</sup> Lacan, *Il seminario. Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione 1958-1959*, p. 348.

<sup>29</sup> Amleto vuole accertarsi che non sia la sua percezione a essere distorta, ma l'evento stesso a possedere le caratteristiche che gli attribuisce, perciò indaga sulla madre e sullo zio mettendoli alla prova fingendosi folle, lanciando esche e trappole, in altre parole “mostrando per nascondere” (cfr. Carotenuto, *L'ombra del dubbio. Amleto nostro contemporaneo*, p. 45).

<sup>30</sup> Cfr. Ettore Perrella, *La formazione degli analisti e il compito della psicoanalisi*, Aracne, Roma 2015. Perrella si domanda se tutto quello che è stato detto dalla psicoanalisi su Amleto sia tratto veramente dal testo shakespeariano o sia l'incontro fra gli enigmi del dramma e le teorie psicoanalitiche. *L'Amleto* non sarebbe un'opera mancata ma conterrebbe nel testo la chiave stessa dell'enigma. A proposito di ambiguità interpretativa, T.S. Eliot, nel 1919, ha definito Amleto come la “Monna Lisa della letteratura”. Invece, in una prospettiva etica, sono interessanti le considerazioni di Levinas sul detto e il dire (Emmanuel Levinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, tr. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, Jaca Book, Milano 2006). Infine Girard sostiene che, nonostante il turbinio di pensieri e parole dette, la tragedia di Amleto conservi piuttosto il carattere del silenzio (René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, tr. it. di G. Luciani, Adelphi, Milano 1998).

luce, la colpa nascosta delle nostre azioni che deve essere compresa e resa intelligibile per poter essere espiata; si tratta, invece, di un sapere impossibile da sapere, una colpa impossibile da espiare. È proprio per questo che Amleto, pur sapendo già che cosa è accaduto, non vuole esserne certo e si tormenta nei suoi dubbi, che diventano anche quelli del lettore, anche se si era liberamente assunto il compito di dedicare la sua esistenza al dovere di restituire al regno l'onore, al punto da sacrificare il proprio desiderio. Amleto si trova completamente solo di fronte al suo compito, non si fida di nessuno, non vuole dire a nessuno la sua verità, non vuole dirla perché, nonostante abbia accolto un compito, risponde che

Il tempo è fuori dai cardini, oh sorte maledetta, che proprio io sia nato per rimetterlo in sesto<sup>31</sup>.

Rispetto a questi due versi Lacan pensa che siano situati a metà strada fra il vissuto soggettivo di Amleto e l'ingiustizia del mondo, per il suo continuo mescolare le carte, così che gli esseri umani hanno perduto il senso con cui riferirsi a un possibile ordine universale. Ecco che dovremmo chiederci se il problema di Amleto è quello di essere nato in circostanze sfavorevoli oppure se nella vicenda della sua vita, e di quella della sua famiglia, egli intraveda un disordine, una colpevolezza del mondo ancora più fondamentali e quindi ancora più irrimediabili. La colpa, la maledizione, per Amleto è quella di dover rimettere il tempo al suo proprio ordine o la consapevolezza che per riuscirci egli dovrebbe negare il tempo di se stesso, quindi l'assolutezza del

---

<sup>31</sup> William Shakespeare, *Amleto*, tr. it. di E. Montale, Mondadori, Milano 1993, Atto I, sc. V. Nell'analisi di Florenskij (Pavel A. Florenskij, *Amleto*, Bompiani, Milano 2004), Amleto è come se fosse animato da due coscienze, ognuna delle quali si riferisce a una diversa idea di giustizia percepita come principio assoluto. L'aspetto tragico è, perciò, dato dall'impossibilità di riconoscere una delle due come ingiusta. Florenskij si interroga sulla possibilità di oltrepassare la logica dell'*aut aut*, che impone di scegliere uno solo tra due estremi posti in rigida opposizione, con una modalità inclusiva che renda possibile la compresenza di entrambi. Secondo Derrida, Amleto non potrebbe acquietarsi in un lieto fine perché «essere *out of joint*, si tratti dell'essere o del tempo presente, può far male e fare il male, è la possibilità stessa del male. Ma senza l'apertura di questa possibilità, non resta, forse, al di là del bene e del male, che la necessità del peggio. Una necessità che non sarebbe (neanche) una fatalità» (Jacques Derrida, *Spettri di Marx*, tr. it. di G. Chiurazzi, Cortina Editore, Milano 1994, p. 37).

proprio desiderio?<sup>32</sup> Alla fine del primo atto Amleto si trova di fronte a una scelta senza scelta:

deve o rinunciare a compiere il proprio dovere, divenendo spregevole come il regicida, o vendicare la morte di suo padre, divenendo re, cioè ancora una volta spregevole come il regicida. Fin d'ora non c'è dubbio [...]: se Amleto non agisce è perché sia agendo, sia non agendo, si troverebbe a divenire chi non vuole essere<sup>33</sup>.

Il senso di giustizia di Amleto non lo porta ad accontentarsi delle proprie intuizioni, della propria capacità di interpretare le parole degli altri; egli vorrebbe che fossero anche gli altri a pronunciare un giudizio su loro stessi, che il mondo reale somigliasse al mondo del mito filosofico. L'eroe shakespeariano dovrebbe ristabilire l'ordine del mondo uccidendo l'assassino di suo padre, ma un nuovo delitto non ristabilirebbe di certo l'armonia del tempo, non cancellerebbe la colpa perché esercitare la Legge non conduce automaticamente a rendere innocente chi la esercita. Proprio per questo egli desidera che ognuno si condanni da sé, che ognuno sia responsabile della propria colpa e ne risponda al di là della Legge. Il punto essenziale, dunque, è che l'adempimento della Legge, sebbene resti necessario, non è sufficiente per garantire la salvezza dell'uomo:

La legge, infatti, si limita ad aprire la strada percorrendo la quale ciascuno potrà realizzare il proprio compito, che non è rispettarla, ma superarla con i propri atti. In altri termini, la stessa legge [...] altro non è che una promessa che aspetta d'essere adempiuta. Una legge, in effetti, vieta di commettere alcune colpe, ma non può mai dire quali atti siano invece meritori<sup>34</sup>.

Come scrive Nietzsche, fare dell'uomo un animale capace di fare promesse costituisce la lunga storia dell'origine della responsabilità; dunque è la capacità di dire di sì anche a se stessi il frutto maturo ma anche tardivo dell'essere umano. Di una promessa, infatti, non basta ricordarsi se ad essa non segue l'atto con cui rendere vero ciò che si è promesso. Il segreto del mancato atto di Amleto, infatti, è che agendo egli potrebbe entrare in conflitto

<sup>32</sup> Cfr. Perrella, *La formazione degli analisti e il compito della psicoanalisi*, pp. 52-53.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ettore Perrella, *L'uomo Gesù e le radici dell'etica laica*, NeP edizioni Srls, Roma 2018, p. 299.

con la parte più essenziale di sé, con la sua verità sempre frutto di equivoci e che non produce nessuna posizione di garanzia.

Amleto si trova, inoltre, a dubitare del fatto che sia sufficiente morire per non confrontarsi più con la colpa, considerando il suicidio stesso una colpa, cioè non credendo che la morte possa eliminare “le mille ingiurie naturali di cui la carne è erede”. Questo pesante fardello, questa eredità della carne, questa colpa originaria è proprio quello che Amleto prova a rifiutare, come se vendicare il padre volesse dire accettare di non essere più quello che egli è, diventare altro da sé. Amleto, quindi, non compie l’omicidio di Claudio perché questo vorrebbe dire perdersi, cancellarsi, negare l’assoluto della propria singolarità, mentre egli non vorrebbe altro che essere lo specchio della verità e della menzogna degli altri: Amleto vuole essere un *soggetto assoluto* e quindi non intaccato dalla volgarità e dal male che lo circonda. Proprio questa è la sua colpa: non volersi arrendere non tanto all’assassinio del padre o al matrimonio della madre, bensì all’impotenza, alla fragilità, alla vulnerabilità, alla colpevolezza che ontologicamente appartengono agli esseri umani<sup>35</sup>.

La verità di Amleto è che l’esistenza stessa è un peso tragico da sostenere e la psicoanalisi uno strumento che, come le strutture dei drammi, consente a ogni soggetto di prendere atto della propria verità senza più alcun alibi che ne alleggerisca il fardello. Tuttavia, il suo compito è garantire l’esistenza, la vita di soggetti che continuino, pur nelle dovute asperità, a porsi in modo radicale il problema della propria verità e della responsabilità che ne segue. Individuare un problema, infatti, vuol dire sempre coltivare anche una possibilità di vita, una possibilità di un altro inizio.

---

<sup>35</sup> Cfr. Perrella, *La formazione degli analisti e il compito della psicoanalisi*, p. 75.

CONSIDERAZIONI SU TEMPORALITÀ,  
TEMPO E METAFISICA IN ALBERTO GIOVANNI BIUSO  
**Enrico Maria Monaco\***

Da *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio* (2009) e *Temporalità e Differenza* (2013) fino a *Tempo e materia. Una metafisica* (2020), passando per *Aión. Teoria generale del tempo* (2016), Biuso «quasi per necessità teoretica»<sup>1</sup> ha saggiato enigma e origine del tempo, con un registro terminologico, concettuale e sintattico scaturito dalla *necessità effettiva e affettiva* di fare luce sulle geometrie interne al tempo e alla temporalità, al corporente e alla finitudine, sotto la cifra di una metafisica materialistica in cui tempo e materia si rivelano essere la struttura dinamica di cui l'intero dell'essere è intriso nel pulsare di identità e differenza. Di questo tentativo e di questo pensiero indicheremo soltanto i concetti fondamentali che dai processi della temporalità arrivano a comprendere la potenza del tempo, della materia. Semplici indicazioni dunque, che lasciano già da ora il testimone ad altre analisi.

### *Temporalità*

Temporalità e corporeità sono due campi semantici nei quali si dispiegano gran parte delle interpretazioni del tempo, e sono in Biuso il nucleo unitario dal quale tentare ciò che è possibile definire una *teoria unificata del tempo*. Teoria che affonda in un'*ermeneutica della differenza* tramite la quale far parlare il «politeismo del tempo»<sup>2</sup> che nel corpotempo (*Zeitleib*) si dà in quanto «tempo incarnato e autoconsapevole»<sup>3</sup>. La temporalità, in tal senso, è la coscienza che l'esserci ha del divenire, del mutare del tempo. Il tempo è invece il divenire della materia che nella corporeità trova il ricetta ontologico

---

\* Dottore in Scienze Filosofiche - Università di Catania.

<sup>1</sup> Alberto Giovanni Biuso, «Filosofia/Luce» in *In Circolo*, n. 5 – giugno 2018, p. 38.

<sup>2</sup> Id., *Temporalità e Differenza*, Olschki, Firenze 2013, p. 1.

<sup>3</sup> Id., *La mente temporale. Corpo Mondo Artificio*, Carocci, Roma 2009, p. 10.

nel quale farsi fenomenologicamente osservabile. Questi due dispositivi, temporalità e corporeità, sono per il filosofo due ellissi concettuali tramite le quali afferrare non solo l'evidenza della *mente temporale* disseminata nel mondo (Aristotele), ma anche per infirmare la fondatezza ontologica di ogni dualismo che sta alla base dei λόγοι sul tempo.

Per Biuso coscienza della temporalità e tempo non ricusano l'*esistenza* e la *consistenza* di un tempo al di là del comprendere che accade nella durata qualitativa dell'umano. I due modi del tempo dispiegano un dominio ermeneuticamente olistico in cui la convergenza dei tempi – Χρόνος, Καίρος e Αἰών – rivela la sua unità e la sua preziosità per un sapere radicato nella *necessità* del tempo: «La molteplicità dell'esistere è fatta di *tempo saputo* e di *tempo vissuto*, di *tempo cognitivo* e di *tempo fenomenico*. La comprensione del tempo – e non la rassegnazione a ignorarlo – li coniuga in un sapere vivo, capace di sentire e di vedere che il tempo è l'identità della linea generata dagli eventi e la differenza degli eventi generati»<sup>4</sup>.

A monte di questa premessa, il filosofo nell'argomentare i molteplici modi del tempo non può che respingere, accogliendole, tutte le interpretazioni, siano esse scientifiche o filosofiche, volte a negarne l'esistenza con diverse strategie; alcune delle quali sono il riduzionismo e il fisicalismo, la matematizzazione e la spazializzazione. Strategie che prese nella loro singolare complessità affondano in un parmenidismo ontologicamente nichilistico nel confondere i confini di epistemologia e ontologia (Einstein, Rovelli, Barbour), di quantità e qualità. Diversi sono i metodi e i presupposti per negare il tempo, ma problematici e poco realistici sono soprattutto i risultati della fisica contemporanea. Per la quale, facendo fede al testamento concettuale di Einstein, il tempo è una *tenace illusione*, è una malattia endemica all'esperienza soggettiva del mondo; mondo che in realtà sarebbe immobile, eterno, senza tempo.

Ciò non toglie che «il tempo della fisica e delle scienze dure è una forma importante e parziale di una temporalità assai più vasta, complessa e pervasiva»<sup>5</sup>. Al contrario della fisica, la pervasività del tempo Biuso la articola in *Temporalità e Differenza* squadernando la necessità di una *metafisica nuovamente rispettabile* che comprenda lo scorrere degli enti, degli eventi e dei processi nel corpomente e insieme coniughi tale scorrere nell'intero di un tempo totale, *aiónico*. Nella prima fase della riflessione biusiana la corporeità, declinata come *Zeitleib* e *Raumleib*, diventa quindi lo

<sup>4</sup> Id., *Temporalità e Differenza*, p. 111.

<sup>5</sup> Ivi, p. 29.

*Zentralgebiet* a mezzo del quale *osservare* sia la temporalità nelle sue forme “corpovisive”, sia l’intrinsecità del tempo all’umano: «La mente è il corpo che pensa e opera in un ambiente intessuto di temporalità. Il mondo è per l’essere umano tempo che diventa materia, flusso che sembra fermarsi in strutture»<sup>6</sup>.

Mente e coscienza, nel vocabolario dell’opera del ‘13, sono due concetti fondamentali per definire non soltanto la struttura temporale del corpomente, ma anche per schiudere la dimensione profondamente semantica e materica di ciò che è il “reale”. La mente, secondo la presente angolatura concettuale, è un flusso di tensioni, ritenzioni e protensioni (Husserl) che nella materia si inverano e si fondano partecipando del mondo, delle sue strutture reali che sono sì fisico-chimiche ma sono anche e soprattutto temporali in un duplice senso. Nel primo senso, la struttura del mondo è temporale poiché è frutto della relazione *mediata* di mente e mondo, di essere ed *essere nel mondo*; nel secondo senso, il mondo è in sé struttura temporale *immediata* poiché intessuta del divenire che è il tempo aiónico, il tempo totale. Tempo della mente e tempo aiónico sono pertanto il doppio volto di un Giano in sé unitario e insieme molteplice, sono le forme non di un eterno divenire, ma di un’eternità delle forme in cui il tempo si dà *facendosi temporalità*.

In questa duplicità del tempo, è da notare che il pensare di Biuso non è caratterizzato da un immanentismo ingenuo, intessuto di un certo razionalismo volto a *computare* soltanto l’oggettività quantitativa della materia, né è un pensiero che affonda nel solo trascendentalismo. È invece un pensiero che scioglie tali sconessioni ontologiche e insieme epistemologiche nell’immediata unità di immanenza materica delle strutture mentali e di trascendenza della materia temporale in cui si scioglie l’intero pulsante di identità e differenza: «La materia è di per sé temporale e dunque lo è anche il nostro corpomente che di materia “ordinaria” è costituito. Il tempo è il tessuto di cui è fatto il cosmo»<sup>7</sup>. Corporeità e materia sono, ancora una volta, il nodo di connessione e di inter-relazione di temporalità e tempo, sono un grumo di tessuto eventivo nel quale si dà una *visione unificata del tempo*, di un tempo entropico, irreversibile e circolare che nell’eternità della forma-divenire sempre *eventua*: «Il tempo non è una cosa, non è una sostanza, ma è

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 5.

<sup>7</sup> Ivi, p. 31.

l'eventuarsi, non è una raccolta di eventi ma è un insieme di processi di natura molteplice e diversa»<sup>8</sup>.

Il raffronto con Heidegger diviene qui necessario. Lo Heidegger di Biuso è infatti una crasi dei risultati di *Sein und Zeit* – dalla quale opera preleva, in sintesi, la conclusione che «der ursprüngliche ontologische Grund der Existenzialität des Dasein aber ist die *Zeitlichkeit*»<sup>9</sup> – con le tesi dell'*Ereignis*, dell'evento temporale che trascende la particolarità ontica del *Dasein*. Lo scarto risiede ove in *Sein und Zeit* la comprensione del tempo è scissa in *Zeitlichkeit* e *Temporalität*, in cui la seconda, relata mai del tutto alla prima, fa da orizzonte trascendentale della temporalità dell'esser-ci. Heidegger non supera – e non lo ha mai fatto – la sconnessione fra queste due interpretazioni del tempo. La sconnessione, pena l'impossibilità del linguaggio, rimane tale.

Tuttavia, Biuso, benché a tratti apparentemente legato alla forma concettuale dello sciamano di Meßkirch, quando afferma che «il tempo è la materia nel suo stare e divenire. Il tempo è evento e struttura»<sup>10</sup>, accoglie per intero l'*eventiva* struttura dell'essere e del tempo, ma mai entro il quadro delle sconnessioni proprie dell'ontologia fondamentale heideggeriana. In altri termini, la trascendenza dell'essere e del tempo – basali alla presenzialità/visibilità di ogni ente – non è ipostasi ontologica scissa dalla concretezza del corpomente, ma quest'ultimo è sempre una particella della temporalità “chronica” e “cairologica” intrisa di tempo aiónico, ultra-materico. In merito a ciò, leggiamo che

il tempo è la differenza tra la sussistenza degli enti e la loro diveniente dinamica. Per questo il tempo è sempre trascendente, perché l'esistenza non si limita al qui e ora ma si dispiega nella struttura temporale degli enti, nella differenza con lo spazio come stasi, nella differenza con il nulla, pur intrattenendo con lo spazio e con il nulla una relazione fondamentale, relazione che è la differenza senza la quale non potrebbe darsi l'identità plurale del tempo, i cui confini sono appunto lo spazio come materia/ora e il nulla come materia che fu e che sarà<sup>11</sup>.

Si comprende che temporalità e tempo sono legati nella correlazione ontologica che si processa nel dispositivo concettuale di identità e differenza,

<sup>8</sup> Ivi, p.1.

<sup>9</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit* [1927], Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2002, § 45, p. 234.

<sup>10</sup> Biuso, *Temporalità e Differenza* p. 2.

<sup>11</sup> Ivi, p. 110.

sul quale Biuso fonda tutta la sua metafisica; monistica nel pensare l'unità del tempo e olistica nel concettualizzare l'intero come compenetrazione di materia, divenire, essere e coscienza. Detto con maggiore precisione, la molteplicità delle forme del tempo si dà nella pluralità ontologica ed epistemologica dell'identità in cui ogni ente abita; identità che però non è soltanto identità di spazio e tempo nel qui e ora del tempo saputo ma è anche e soprattutto identità che germina dal nulla/differenza che è il tempo aiónico e che in quanto tempo totale schiude, nella costante risacca di essere e nulla, di spazio e tempo (quali strutture empiriche e insieme non empiriche della materia), la differenza in cui l'intero di natura e cultura, temporalità e linguaggio si *agglutina differenziandosi*. Non c'è dunque un rapporto di opposizione fra i diversi modi del tempo e dell'essere, ma *si dà* una relazione strutturale e parimenti differenziale mai riconducibile soltanto a una delle sue forme, ma sempre associata all'intero che è l'attualizzarsi di *essere e tempo*.

La risposta, quindi, che Biuso darebbe a Heidegger la si può formulare nel seguente modo: *Zeitlichkeit* e *Temporalität* sono sì *differenti*, ma non opposte, poiché non sono "due", bensì sono un'unità molteplice, sono nella loro identità *differenza* interrelata: «Il tempo è l'essere» – e qui, infine, sta la vera differenza fra Biuso e Heidegger – «nella sua unità plurale di identità e differenza»<sup>12</sup>. La difficoltà nel dire il tempo consiste anche nel trovare un linguaggio che non si arresti (Heidegger) davanti alla differenza ontologica quale è la temporalità, ma che accolga (Biuso) tale differenza come sua sostanza, come sua trama semantica che tratteggi l'essere come *Materiatempo*.

Differenza che sul piano del tempo/temporalità può essere nominata soltanto dalla metafisica – vera salvaguardia dell'essere<sup>13</sup> – e sul piano della corporeità soltanto da una «fenomenologia corporea» che «ci aiuta a penetrare nell'enigma della visione, dello spazio, del tempo»<sup>14</sup>.

Biuso, infine, ha trovato questo linguaggio del tempo, ha sottratto al tempo la sua *parola* e lo ha fatto in *Temporalità e Differenza* che è la costellazione programmatica di un denso tentativo di pensare il tempo nella sua unità esistente e consistente di luce che traspare (*Sein*) e attrito che fa essere (materia).

<sup>12</sup> Ivi, p. 111.

<sup>13</sup> Così Biuso definisce la metafisica, in contrasto con Heidegger, in *Tempo e materia. Una metafisica*: «La metafisica è la migliore salvaguardia dell'essere poiché dell'essere comprende ed esprime l'unità molteplice, la temporalità e la caduta». Id., *Tempo e materia. Una metafisica*, Olschki, Firenze 2020, p. 106.

<sup>14</sup> Id., *Temporalità e Differenza*, p. 57.

## Tempo

Se *Temporalità e Differenza* è la costellazione attraverso la quale si dipana un punto di fuga teoretico assai ampio e complesso sulla questione temporalità, *Aión. Teoria generale del tempo* è l'ulteriore passo per la chiarificazione di ciò che abbiamo definito "teoria unificata del tempo": *Teoresi, Filosofia, Fisica, Antropologia, Estetica, Metafisica*. Sono questi i sei capitoli e i sei centri di unificazione della temporalità nel tempo, e viceversa.

Ontologia, in quanto discorso su ciò che c'è, e metafisica, in quanto discorso sul "come" le cose ci sono, suggellano in *Aión* il quadro logico-concettuale nel quale il tempo viene indagato all'altezza della "teoria", di una teoria che possa dirsi 'generale' nello sposare sia il "che cosa" sia il "come" del discorso. Biuso, ad apertura dell'opera, scandaglia il significato della "teoresi" – lo spazio nativo e necessario della teoria – e nel fare ciò tra-duce nella sua concettualità direzione e senso della filosofia; sicché quest'ultima, parafrasando<sup>15</sup>, è qualcosa di *primo* perché è dalla temporalità prassica dell'umano esserci che emerge, ed è qualcosa di *ultimo* perché è un continuo rivolgersi alla finitudine, al tempo ultimo, al tempo del finire che reclama alla teoresi il suo fondamento *faktisch*: «Θεωρία è anche ricondurre ogni percezione, ogni giudizio, ogni concetto alla loro scaturigine dall'esperienza immediata che il corpo ha di esserci»<sup>16</sup>.

Qui risiede, in sostanza, il programma filosofico di Biuso, poiché riportare la teoria, e soprattutto la teoresi, al suo *primordium* intramato di abisso e di finitudine significa, per il filosofo, spostare l'ontologia e la metafisica dal piano dell'astrattezza (logica, matematica, fisica) alla concretezza in cui temporalità e tempo si inverano unificandosi nella materia di cui i corpi sono intrisi. Siffatta teoria, insomma, è uno sguardo *gettato* nella radicalità temporale degli enti, eventi e processi. E dunque non è soltanto una teoria metafisica, ma è *già da sempre* metafisica in atto che cerca la sua *Heimat* ontologica nella temporalità in cui si dà l'enigma del tempo.

«Nel suo significato pulsante e non polveroso, la metafisica è vita quotidiana portata al livello nel quale la quotidianità è sospinta verso il fondamento delle cose»<sup>17</sup>. La quotidianità, la "medietà", la reale esperienza vissuta non sono per l'Autore una semplice attestazione di un sentimentalismo delle "piccole cose" della vita, ma significano un ritorno *alle*

<sup>15</sup> Cfr. Id., *Aión. Teoria generale del tempo*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2016, p. 15.

<sup>16</sup> Ivi, p. 13.

<sup>17</sup> Ivi, p. 16.

*cose stesse*, ovvero un ritornare che è un volgere lo sguardo ai fenomeni generali, universali, visibili e in quanto tali portatori di un unico messaggio: il tempo è reale, il tempo sostanzia ogni *accadere* che nell'identità/stasi dello spazio si fa differenza nel tempo. L'opera del '13 indaga profondamente la temporalità, questa temporalità cui abbiamo appena accennato; *Aión*, invece, per necessità metodologica e per coerenza teoretica, ritorna a una chiarificazione della temporalità effettuale e insieme prassica, ma stavolta lo fa con lo scopo, in prima battuta, di trascinare questa stessa temporalità all'altezza del tempo, all'altezza dell'*Aión* e, in seconda battuta, per unificare e dispiegare nell'*Aión* una *teoria generale del tempo*.

Marchio di questo scopo/compito è la seguente affermazione: «Tempo e temporalità [...] sono entrambe forme dell'*Aión*»<sup>18</sup>. La spiegazione di questo teorema formale e alquanto icastico la si può ottenere osservando nel suo insieme la serie di *Χρόνος*, *Καιρός* e *Αἰών*. Questa serie, con la quale – come un monaco dice il suo mantra – Biuso dice il suo pensare il tempo, va compresa unitariamente. *Χρόνος* è il tempo del computo, il tempo della quantità; *Καιρός* è l'attimo della pienezza, è l'istante qualitativo nel quale la *traità* del tempo eventua; *Αἰών* è il tempo perfetto, eterno, è il tempo dell'intero. Tre tempi differenti, ma insieme identitari. Tre tempi che nella loro differenza sposano la sostanza universale dell'*ὅλος*, nella quale le diverse voci del tempo (*Fisica, Antropologia, Estetica*) sono i modi mediante i quali la materia si fa politeistica, molteplice, differente. Heidegger, in tal modo, sta in sordina, tant'è che l'unità della serie proposta da Biuso è anche crasi estatica della temporalità nel tempo *Αἰών*: il tempo che non toccato dal finire dei tempi è lo *σφαίρος* mai immobile e sempre in divenire nel suo costante materarsi morfogenetico.

L'estaticità della serie non è soltanto estasi del tempo, ma è unità estetica: ove “estatica”, unità dei tempi, ed “estetica”, dimensione intenzionale del corpomente, si agglutinano: materia, temporalità, e corporeità dalla loro *divisibilità* epistemologica mutano nell'*indivisibilità* onto-materica che li fonda, secondo identità dell'essere e differenza del tempo. Così scrive l'Autore in *Antropologia*: «È necessario coniugare anche a livello epistemologico ciò che è ontologicamente unitario: il corpomente umano in continuità con ogni altro elemento della materia, della natura, del mondo»<sup>19</sup>. Un certo platonismo dialogico e metodologico è assai presente nel tentativo di Biuso di coniugare ontologia ed epistemologia, poiché il

<sup>18</sup> Ivi, p. 43.

<sup>19</sup> Ivi, p. 66.

coniugare – ovvero il saper rinvenire l'identità nella differenza – è possibile solo a monte di una primigenia differenza (tempo), e insieme il differenziare è possibile solo perché si dà identità nell'essere che, in modi differenti, accomuna la totalità di mondo ed essente (che sia quest'ultimo organico o inorganico, “umano” o “animale”, etc...), di *esistenza e consistenza*<sup>20</sup>.

Al separatismo epistemologico che per vezzo o per vizio diviene dicotomia ontologica ultima, Biuso nel pensare l'unità estatica ed estetica<sup>21</sup> (nonché fenomenologica) di *Zeitlichkeit* e *Temporalität*, dispiega, come un frattale traluce nella forma di se stesso, un monismo concettuale che sta a fondamento della sua *querelle*, estesa per tutta la tetralogia, con la fisica: «Quale dunque delle tante descrizioni e analisi possibili del tempo – fisica, termodinamica, psicologica, meccanica, esistenziale – è la più consona, la più *fenomenologica*?»<sup>22</sup>. La domanda è assai perspicua, sottile, intelligente. Infatti, chiedere quale sia «la più *fenomenologica*» fra le tesi sul tempo, significa, in altro modo, domandare: qual è la tesi sul tempo più vicina all'esperienza unitaria in cui dimensione fenomenica e vicenda atomica/molecolare non sono due ma sono una?

Traducendo la domanda in risposta, possiamo affermare che se, come detto in precedenza, ogni teoria/teoresi si fonda sulla gettatezza materica nella quale l'esserci umano esiste e nella quale è radicato, ogni tesi sia essa filosofica, fisica o metafisica deve dare conto del mondo fenomenico in cui saperi e conoscenze si danno. In ambito scientifico la tesi più convincente è il secondo principio della termodinamica ( $S = K \log W$ ), per il quale l'entropia determina la struttura temporale e irreversibile della materia-tempo: «La crescita dell'entropia coincide con la stessa struttura temporale che intesse la materia»<sup>23</sup>. Il secondo principio, in sintesi, «afferma dunque la piena realtà dell'esistenza di tutte le cose, che coincide con la loro struttura temporale, poiché senza l'irreversibilità gli enti non potrebbero neppure esserci ed essere concepiti»<sup>24</sup>.

Biuso nel dialogare con i saperi “duri” non deriva da essi metodi e linguaggi, né trova in questi conferma delle sue tesi – gesto assai comune negli ultimi anni di filosofia. La concettualizzazione dell'entropia di concerto alla termodinamica è infatti volta a porre fine a ciò che abbiamo definito

<sup>20</sup> In questo contesto è il pensiero di Meinong a essere il punto di riferimento: cfr. *ivi*, p. 33.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, p. 30.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 53.

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

“separatismo epistemologico”, in quanto si rinviene nell’entropia non un fondamento, non un luogo di certezza, ma una premessa utile a una *metafisica* che oltrepassi il semplice dato empirico nel cuore di una teoria (generale) che unifichi io e mondo, essere e divenire, tempo e materia. Difatti, va tenuto chiaro che l’operazione teoretica del filosofo non è seconda a nessuna delle sterminate discipline che figurano nel suo discorso; i diversi risultati scientifici saggiati dall’Autore vengono di volta in volta ridimensionati e *trans-propriati* nella problematica di una teoria generale del tempo, nel nucleo *filosofico* del tempo.

Ciò può avvenire anche nella termodinamica poiché in essa coincidono una volta per tutte l’esperienza fenomenica che il corpomente ha della realtà – enti ed eventi discernibili da una coscienza immersa nel tempo/divenire – e la realtà stessa della materia – mutamento, trasformazione, motilità. Insomma, tempo e durata soggettiva (dicotomia del separatismo epistemologico) non sono all’opposto alla struttura temporale della materia (dicotomia del separatismo ontologico), la quale è dinamica, trasformativa e generativa. La temporalità dell’esserci è perciò parte “osmotica” del tempo, è *tempo che accade secondo diversi gradi di complessità*. In tal modo, i due separatismi vengono meno e insieme a essi tutti i dualismi – «miti teoretici invalidanti»<sup>25</sup>, li definisce Biuso – che pensano l’auto-narratività umana (temporalità) scissa dalla trama cosmica (tempo): «Il significato umano, la sua storia e il suo futuro sono inseparabili dalla vicenda atomica, molecolare, termodinamica della materia tutta»<sup>26</sup>. In ragione di ciò, l’entropia non è soltanto il “sismografo” della differenza e della complessità della materia infinita, ma è anche la premessa decisiva per comprendere il dispiegarsi della finitudine di cui è imbevuto l’incedere dell’essere e del tempo nella temporalità del corpomente.

In *Aión*, unificare il tempo e decifrare la serie del tempo – *Χρόνος, Καίρος, Αἰών* – tramite l’entropia comporta una torsione metafisica non di poco conto: «In ambito *metafisico* [...] l’entropia è la misura della differenza»<sup>27</sup>. Questa affermazione fa trasparire la dimensione prima e ultima della *potente* struttura di pensiero di Biuso. Dimensione prima perché l’*a priori* logico, ontologico ed epistemologico di tutta la tetralogia è la metafisica intesa – anche sulla base della sua origine linguistica e semantica – come paradigma di oltrepassamento (*μετό*) della parzialità teoretica di ogni

<sup>25</sup> Cfr. Id., *Filosofia/Luce*, p. 41.

<sup>26</sup> Id., *Aión. Teoria generale del tempo*, p. 34.

<sup>27</sup> Ivi, p. 49.

tesi sul tempo; ultima, perché la metafisica è l'ultimo modo di pensare oramai rimasto per comprendere la cangiante *temporalità* del reale che i diversi saperi hanno contribuito a “granularizzare” e a rendere sempre più complessa.

Sta qui la “generalità” della teoria di cui *Aión* si fa carico. Poiché ogni teoria che non comprenda l'ampiezza del suo oggetto, a mezzo di una metafisica che dipani la pluralità del reale, è *eo ipso* destinata a pensare negli anfratti di una scatola epistemologica che monodicamente reclama a sé le sue ragioni ultime. Rischio che corre soprattutto la fisica allorché sono proprio i fisici, parlando il solo linguaggio a-fenomenologico delle matematiche, a «fare fisica in una scatola»<sup>28</sup>. Quando dunque non guardano (nel senso del θεωρεῖν) il reale con sguardo fenomenologico, con gli occhi di una teoria del tempo *unificata*, che è sì generale ma sempre radicata nel limite prezioso della *Faktizität*.

Si comprende dunque che la metafisica, per Biuso, è un atteggiamento rigoroso, scientifico e necessario per comprendere l'immanenza dell'«infrastruttura»<sup>29</sup> del reale attraverso un'apertura alla trascendenza di tale infrastruttura stessa – laddove trascendenza e immanenza sono uno e non due nel loro essere reciprocamente coniugate secondo identità e differenza. Tale plesso di immanenza e trascendenza, nel quale sta l'enigma dell'intero, codifica lo spazio concettuale dell'*unificazione metafisica*, sempre interna alla materia, della serie di Χρόνος e Καρπός nell'Αἰών, in «un tempo che non consiste soltanto nell'ordinata geometria lineare del Χρόνος ma anche nel frattale sempre nuovo dell'Αἰών»<sup>30</sup>. Αἰών, infine, sono i tempi che sono Tempo.

---

<sup>28</sup> L. Smolin, *La rinascita del tempo. Dalla crisi della fisica al futuro dell'universo* [Time Reborn. From the Crisis in Physics to the Future of the Universe, 2013], Einaudi, Torino 2014, p. 40; corsivo nel testo. Smolin rappresenta, anche per l'economia di pensiero di Biuso, uno *stato di eccezione* all'interno del dibattito contemporaneo sullo statuto del tempo. Difatti, per il fisico americano è assai importante la distinzione fra un sistema fisico simulato in laboratorio, attraverso un linguaggio computazionale di per sé atemporale e parmenideo, e l'universo in cui viviamo, il quale si rivela «pieno di materia sempre in movimento» (Ibidem). Distinzione che fa apparire quanto sia più scientifico un sapere che provi a comprendere non il tutto dalla singola parte, ma il tutto e la parte come un'unità fenomenologicamente e temporalmente inscindibile.

<sup>29</sup> Biuso, *Aión. Teoria generale del tempo*, p. 104.

<sup>30</sup> Ivi, p. 117.

### Metafisica

L'ultima opera della tetralogia, *Tempo e materia. Una metafisica*, si innesta all'interno del sentiero filosofico fin qui tracciato come un marchio che imprime al discorso sul tempo una metafisica che possa essere *finalmente* definita materialistica, ove «il materialismo coglie infatti la verità profonda per la quale i viventi sono delle unità inseparabili di materia e di senso, di materia che sa di esistere e che trema, gode, percepisce, pensa»<sup>31</sup>. Una metafisica che tenta in via definitiva di restituire un prisma del tempo nel quale limite cognitivo e unità di «trasparenza»<sup>32</sup> e «attrito»<sup>33</sup> dell'essere si raggrumano in un'unica struttura e funzione di *materiatempo*, dalla quale enti, eventi e processi si generano nel loro continuo materiarsi e trasformarsi.

Per il filosofo, detto altrimenti, “metafisica” non è soltanto indagine sulle modalità con le quali gli enti *ci sono*, ma è anche il λόγος che da sempre incontra l'eccedenza ontologica della φύσις nell'immanenza di essere e divenire, di rivelatività della *Gestalt*, che è l'essere tempo, e materia da cui forme e strutture sottraggono la loro sostanza forgiata nella lega dell'Αἰών. Metafisica è anche «un rimanere sempre in ascolto del mondo e in questo ascolto cogliere ciò che diviene, ciò che si fa tempo ed è tempo»<sup>34</sup>; metafisica è quindi *occhio* ed *orecchio* in cui il mondo si rivela e in cui si ausculta da sé nella molteplicità delle sue forme empiriche, logiche, trascendenti, *differenti*.

Scrivendo Biuso in *La metafisica si dice in molti modi*, primo capitolo dell'opera: «Si può partire dall'assunto che tutto ciò che esiste è di natura fisica – è una delle ipotesi dalle quali prendo avvio – e da qui dispiegare metafisiche e ontologie molto articolate, complesse, aperte»<sup>35</sup>. In guisa di un manifesto programmatico, per il filosofo *si deve* partire dal dato empirico, dalla fatticità mediante la quale si propagano esperienza e mondo. Ciò nonostante il *metaphysische Verhalten*, e per ciò stesso filosofico, implica un *quid pluris*. Implica una cognizione della dimensione trascendentale che è impressa nella dinamica relazionale di sguardo che coglie e oggetto colto, di io e mondo – dualismi sterili, se non pensati nella loro unità, nell'isolarsi dalla vicenda ibrida nella quale concetti e oggetti si sciolgono: «La metafisica è una scienza trascendentale nel senso che gli oggetti che indaga non possono essere accostati e colti direttamente dalla percezione sensibile ma emergono

<sup>31</sup> Id., *Tempo e materia. Una metafisica*, p. 16.

<sup>32</sup> Ivi, p. 1.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ivi, p. 10.

<sup>35</sup> Ivi, p. 7.

dalle relazioni che la pluralità di enti che compongono il mondo, lo spazio, il tempo, la materia intrattengono tra di loro»<sup>36</sup>.

Diviene chiaro che *la metafisica*, nell'ipotesi di Biuso, intesa nel suo materialismo di fondo, è coerentemente assimilabile a ciò che abbiamo definito "interconnessione" e "infra-struttura" delle sconessioni storico-metafisiche di mediato e immediato: laddove il mediato – *μετά* – è dinamica di coniugazione di essere/trascendenza e materia/immanenza, e l'immediato è il darsi dell'essere come φύσις, come eccedenza dell'essere in quanto tempo.

È questo, infatti, uno dei momenti centrali della tetralogia dedicata al tempo. Se Biuso negli scritti precedenti – specie in *Aión* – reclama alla base del suo pensare *una* metafisica che possa dirsi pervasiva; in questo spazio *la* metafisica, nella sua totalità di orientamenti, diviene fondamento non solo del discorso filosofico ma anche del tessuto *ontologico* ed *empirico* del reale: «Ogni pensiero che si esprime sul mondo, ogni parola che dice il reale, ogni sentire estetico, concetto logico, legge fisica, hanno infatti come fondamento una metafisica»<sup>37</sup>. Il discorso metafisico, in sintesi, è parola che comprende, vede e sente che l'essere è il darsi visibile della struttura dell'intero nell'identità della materia con se stessa e nella *differenza del tempo* – nella quale enti, eventi e processi, si fanno discernibili nel grembo di *Materiatempo*.

*Tempo e materia* è dunque *Una metafisica* intramata della consapevolezza scientifica e non scienziata che «l'essere è la relazione, è trasparenza, è tensione, è inframmezzo, è tempo che si dà e tempo che si tende, è divenire»<sup>38</sup>. *Sein* alla lettera *ist Zeit*: l'essere è relazione poiché è nel tempo quale crasi di mente e mondo che si danno significati e linguaggi che restituiscono un "reale" unificato; l'essere è trasparenza in quanto è nella luce dell'essere che la materia si inverte come tempo; l'essere è tensione perché è, ripetiamo, l'insieme di ritenzioni e protensioni che nell'unità di mente e mondo costituiscono la temporalità che si è nel tempo perfetto dell'*Aión* che ci *comprende smagliandoci in quanto differenza*; l'essere è l'in-frammezzo, lo *zwischen*, di temporalità e tempo nel quale l'umano, e ciò che umano non è, trova fondazione nel gioco di identità dell'essere/luce e di differenza del tempo/materia.

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ivi, p. 3.

<sup>38</sup> Ivi, p. 113.

L'esserci, il *Dasein*, più dappresso il corpomente nella teoresi ontomaterica e onto-fenomenologica proposta da Biuso, non è il punto di fuga dell'intero, non è il fine in cui l'essere si *realizza*, ma è «una struttura materica che sa di essere tale»<sup>39</sup>. L'esserci è pertanto parte della materia nella consapevolezza che la coscienza ha di emergere dalla materia stessa, in quanto parte generata dal tutto e sempre ritornante in tale tutto. Fra queste righe e in questi affondi, *Tempo e materia* dispiega non soltanto ciò che abbiamo definito una teoria unificata del tempo ma anche un paradigma di oltrepassamento di ogni antropocentrismo<sup>40</sup>; il quale paradigma, in ultima analisi, rinviene nella componente materica e temporale dell'intero – *contra* ogni biologismo ingenuo – la *coniunctio differenziale* di parte e tutto.

Nodo tematico e logico, ontologico ed ermeneutico, il tempo è esordio dunque di una metafisica molteplice e di un pensiero che non ricusa la possibilità di dire l'ultima parola in merito al suo oggetto di indagine: il tempo. La parola ultima che Biuso appone alla questione è sostanziata dal dispositivo teorematologico e archetipico che più volte abbiamo usato ma che ancora non abbiamo spiegato del tutto: *Materiatempo*.

Espressione che coincide con il titolo dell'ultimo capitolo dell'opera e che presenta un'anomalia rispetto agli altri titoli, che in sequenza sono: *La metafisica si dice in molti modi*, *Una somatica del tempo*, *Una fisica del tempo*, *Una teologia del tempo*, *Una metafisica del tempo*, *Materiatempo*. Come è evidente, se per i primi cinque titoli a fare il suo gioco è la presenza dell'articolo indeterminativo, nell'ultimo caso esso manca. Il motivo è assai chiaro, intuitivo: la *materiatempo* è impossibile da determinare pur determinandola, la *materiatempo* è *Materiatempo*, indefinibile come la *chōra* o ricettacolo/madre di cui Platone “parla” nel *Timeo* – che Biuso cita in agguato, mediante una lettura elegante che non dice per intero il debito, la riconoscenza.

Scriva il filosofo: «Il tempo e la materia costituiscono fondamento, forma e struttura e modalità del mondo in ogni sua manifestazione, del reale a ogni suo livello. L'umano esiste, vive e si muove in questo plesso di *materiatempo*»<sup>41</sup>. Tempo e materia sono quindi la forma nella quale riluce l'essere e il reale, essere nel mondo e totalità di essere, mondo e realtà. In

<sup>39</sup> Ivi, p. 125.

<sup>40</sup> Il pensiero di Biuso, in tutta la sua estensione, è intessuto di un' *antropologia politica* che indaga l'umano e l'“animale” in chiave anarchica, materialistica e dunque metafisica. Sintesi assai precipua di questa indagine è un testo al quale rimandiamo: cfr. Id., *Anarchisme et anthropologie. Pour une politique matérialiste de la limite*, Asinamali, Paris 2019 (3 ed.).

<sup>41</sup> Id., *Tempo e materia. Una metafisica*, p. 151.

questo plesso assai intricato abita il corpomente, un plesso che è sinolo di *Materia-tempo*. Quest'ultima è perciò la μορφή a partire dalla quale l'intero delle forme si genera e nella quale tutto si dà nell'architettonica di identità e differenza, ove tutto si determina pur non essendo la *Chōra-Materiatempo* una forma determinabile una volta per tutte. Il dispositivo del *Timeo* trapela in modo assai sottile, poiché *chōra*, scrive Platone, «è il ricettacolo di ciò che si genera ed è visibile e interamente sensibile, non diciamola né terra né acqua né fuoco né aria, né altre delle cose che nascono da queste o dalle quali queste nascono»<sup>42</sup>.

Il ricettacolo, tirando una breve e sintetica conclusione, non essendo dicibile in alcuno degli elementi ma in qualche modo essendo l'origine degli elementi tutti, è lo spazio nel quale l'ente si schiude nel suo essere, pur non essendo mai l'essere l'ente. *Chōra*, traslata nel paesaggio concettuale di Biuso, è lo spaziotempo (*Zeitraum*) immanente e insieme trascendente nel quale si *rilascia* la differenza onto-temporale dell'intero. *Materiatempo* è «atto in atto, è energia infinita, è esperienza di se stessa, è dio»<sup>43</sup>. *Materiatempo* è il frammezzo in cui si dà la nostalgia e il limite di *Una metafisica* che tenta il saputo con gli occhi fissi nell'inconoscibile, nel buio della materia che è la sua luce: «La materia è la festa del cosmo, la sua indistruttibile pace»<sup>44</sup>. La materia, quindi, è pace nel suo divenire, è la festa del φρεῖν, è il ricettacolo sul quale è impressa la trama del mondo e che eternamente in se stessa è *über, μετά*.

Il dispositivo platonico, che sta a fondamento di *Tempo e materia*, rivela sua la pervasività laddove Biuso, nonostante le molteplici definizioni che dà del tempo e della materia, come Platone con *chōra*, non riesce a rispondere in modo definitivo alla domanda su cosa sia il tempo, su cosa sia l'origine mai originata che è il tempo. La risposta che afferma, *exempli gratia*, «il tempo è *Materiatempo*», è un altro modo di *domandare* l'enigma dell'Αἰών con una logica non binaria, bensì modale in un senso peculiare nel concepire la pluralità dei tempi come i modi in cui la sostanza temporale *esiste* e *consiste*. Una logica che dice l'intero plesso di essere, tempo e materia secondo identità e differenza, secondo l'identità della sostanza osservata dalla differenza dei suoi modi. Una sostanza/materia che nel senso della fisica è sì energia, forza, campo elettromagnetico, ma è anche scarto ontologico che ricusa ogni comprensione ultima. *Materiatempo* è dunque la pace della

<sup>42</sup> Platone, *Timeo*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2013, 51b, p. 147.

<sup>43</sup> Biuso, *Tempo e materia. Una metafisica*, p. 149.

<sup>44</sup> Ivi, p. 153.

razionalità che comprensiva del suo *Abgrund* (metafisico, sacro, ibrido, animale) si concilia con la tragedia del suo accadere, sempre conteso fra l'abisso del fondamento e il fondamento dell'abisso in quanto enigma: il tempo, *Zeit*, Χρόνος, Καίρος, Αἰών.

Procedendo à rebours nei capitoli del testo, possiamo concludere che come Platone rapina il ricettacolo con una teologia dei saperi matematici e geometrici, allo stesso modo Biuso non può che rapinare *Materiatempo* individuando due "centri di resistenza" in cui l'intero di materia e tempo si fa saggiabile ed esperibile in forme diverse. Questi due centri, che lasciamo aperti e non del tutto indagati ma solo *indicati*, sono *Una somatica del tempo* e *Una teologia del tempo*, due campi in cui si inanellano spazio e tempo nella temporalità materica, nella luce dei corpi, nella *claritas* della mente.

Scriva il pensatore che «per la somatica del tempo la totalità dell'essere è la struttura non percepibile che costituisce il sostrato degli enti individuali, che possono essere invece colti tramite uno o più dei nostri sensi»<sup>45</sup>. In questa definizione il dispositivo platonico torna di nuovo a essere evidente. Per la somatica del tempo l'essere è struttura, ma, mutando la preposizione, è vero anche che *nella* somatica del tempo l'essere è forma *eccedente* l'empiria, è sostrato/ricettacolo nel quale si svolge l'intera dinamica *inappariscende* di presenza e assenza, causa ed effetto, possibilità e realtà – laddove, in tale dinamica, i corpi non sono soltanto generati ma anche *resi possibili* dall'essere che nel tempo si fa differenza. In altri termini, la somatica del tempo è a pieno titolo una *fisio-logia* dell'essere ed è il compimento di ciò che nell'opera del '13 è stata definita una «fenomenologia corporea»<sup>46</sup>. È una fisio-logia, se si accoglie l'origine greca dell'espressione, in quanto è un λόγος che avvolge la φύσις, è un dispositivo che dispiega la funzione dell'essere e del tempo nella struttura onto-somatica in cui l'esistenza si propaga. Ed è una fenomenologia corporea perché è nei corpi (animali, stellari, galattici) che l'essere è visibile come enigma, come spazio che nel tempo si dilata e si fa *significativo*. Fisio-logia e fenomenologia corporea sono, infine, i due chiodi teoretici che imprimono la corporeità nella croce di identità e differenza, e dunque nella temporalità intesa come endiadi inseparabile di stasi e motilità.

*Una teologia del tempo*, quarto capitolo – ma *primo* per forma e contenuto – di *Tempo e materia* è invece un sincategorema, è un connettivo che gioca per tutta l'opera, è una congiunzione non assimilabile a nessuna

<sup>45</sup> Ivi, p. 42.

<sup>46</sup> Id., *Temporalità e Differenza*, p. 57.

proposizione di centro, è il dispositivo di un'economia teoretica che attraversa in modo radicale tutta la tetralogia. *Una teologia del tempo* è anche il momento teoreticamente più denso, alto e profondo del pensare di Biuso, è l'attimo in cui il sapere diventa carne pulsante, e nel divenire tale si fa corpo che brama la sua parola, il suo gesto, il suo singulto di luce che avvolge di pienezza il fasto metafisico della gettatezza umana, della vicenda umana nel sorriso del tempo. In tal senso, teologia non è dottrina monoteistica, non è sapere del *Libro*, bensì è «forma del pensare volta alla decifrazione della sostanza temporale, della finitudine e della morte, del riscatto che la conoscenza rappresenta rispetto al limite del mondo, dell'enigma dell'origine, del tempo»<sup>47</sup>.

Teologia dunque è per essenza πρώτη φιλοσοφία, è il sapere che pensa la luce, la trasparenza, l'attrito dell'essere entro la consapevolezza della finitudine, del limite che è l'ente rispetto all'essere stesso. È altresì il sapere per il quale l'esserci abita già da sempre nell'accadere della differenza, è lo sguardo gnostico in tale differenza per pervenire a un'identità redentrica, a un'identità che sia casa, dimora e ricetto nella differenza che è il tempo: «L'ὅλος-οἶκος è la struttura nella quale la dinamica tra il tutto e la parte, tra ἔν e ὄντα, tra identità e differenza accade e si mostra. Questa struttura è il tempo. [...] Il tempo non è una semplice successione fisica o psichica di istanti, χρόνος, ma è il flusso unitario che tutto comprende, che tutto è: αἰών»<sup>48</sup>. È questo il suono, la voce, il richiamo che intride le opere di Biuso: è il dire che nella trama del tempo *poeta* l'ὅλος che si fa οἶκος, il tutto che si fa casa per l'esistere e il conoscere. Per la filosofia, che è *tempo in atto*.

---

<sup>47</sup> Id., *Tempo e materia. Una metafisica*, p. 112.

<sup>48</sup> Ivi, p. 107.

A cura di Hervé Antonio Cavallera

**John Haldon, *L'impero che non voleva morire. Il paradosso di Bisanzio (640-740 d.C.)*, trad. it. Einaudi, Torino 2019, pp. XXXII-416.**

Haldon si sofferma su un periodo specifico della storia millenaria di Bisanzio, quella che segna il grande momento della espansione militare araba a partire del 632 d. C., analizzando non tanto la storia politica e militare, quanto la vita interna dell'Impero e i motivi di coesione che peraltro garantirono sia la resistenza sia la lunga sopravvivenza. Da questo punto di vista emergono alcuni temi che sono assai utili non solo per l'analisi storica, ma per chi intende esaminare i processi sociali formativi *lato sensu*. Scrive lo storico, professore a Princeton, che il successo dell'Impero fu dovuto sia alla «stretta associazione fra la nozione di una fede corretta, il successo militare e il destino dell'Impero» sia all' «enorme capacità coercitiva e all'autoritarismo del governo imperiale» (p. 72). In altri termini, la coesione civile permeata di un forte ottimismo provvidenzialistico è, accanto alle qualità belliche, l'elemento di fondo che ha consentito nella storia ad una civiltà di sopravvivere di fronte agli attacchi dei nemici. In particolare, l'Impero bizantino appare come una soddisfacente convivenza di due dimensioni, quella temporale e quella spirituale, non sempre facilmente conciliabili. E ciò fu dovuto al ruolo particolare che assunse il *basileus*: il «culto dell'imperatore, Chiesa e cristianità divennero elementi di un'unica teologia politica di governo, in cui la figura sacralizzata del sovrano appare – almeno per un momento – meno soggetta alle contingenze che condizionavano le vite delle persone ordinarie nell'Impero e l'autorità imperiale diviene il potente intermediario fra il regno terreno e l'autorità celeste» (p. 88). Naturalmente ciò implicava il permanere in tutto l'Impero della certezza del diritto, già codificato da Giustiniano I, anche se poi in vario modo semplificato: «legislazione e gestione dello Stato rimanevano interessi del sovrano; di fatto, senza il mantenimento del quadro stabilito dalla legge, né il governo né le élite sarebbero stati in grado di mantenere il controllo sulle popolazioni provinciali» (p.124-125). Significativo, sotto tale profilo il ruolo dell'*élite*, ossia del ceto alto e anche medio-alto che garantisce la coesione e al tempo

stesso fornisce i valori-guida. «I segni che distinguevano l'appartenenza a questo mondo dell'élite romana erano: un certo livello di alfabetizzazione (senza dubbio variabile in base alle origini, al retroterra culturale e alle opportunità educative) e la partecipazione, in qualche maniera, alla cultura letteraria ufficiale; l'accettazione senza riserve del sistema imperiale romano con al suo vertice un imperatore voluto da Dio; l'essere membro della classe dirigente statale o ecclesiastica al livello consentito dal capitale socioeconomico e culturale di ciascun individuo» (p. 216). Il che manifesta non solo la cosiddetta appartenenza di classe o di categoria, ma altresì il compito fondamentale dell'istruzione (l'alfabetizzazione) e della educazione (la formazione letteraria). All'interno di un volume di storia sociale si palesa in tal modo il valore di dimensioni che in una logica a comparti stagni sembrerebbero estranee (l'educazione, la concezione teologica e così via).

In effetti, lo studio di Haldon apre molti fronti per la riflessione. Non a caso egli parla di cinque fattori che hanno spiegato a suo vedere la resilienza dell'Impero: «il ruolo della fede e dell'identità, la natura delle élite imperiali, la strategia geopolitica, il clima e l'ambiente, infine i fattori organizzativi» (p. 335). Sono appunto aspetti su cui lo storico si sofferma e che meriterebbero altre analisi da differenti angolazioni. Nei fatti la disamina di Haldon, qui illustrata solo in alcuni punti, mostra molto bene come il perdurare di una istituzione e la sua stessa efficacia fossero dovuti ad un intreccio di fattori, quali le credenze, le prassi sociali e quindi l'educazione, le strutture e le relazioni economiche, l'ambiente, le condizioni materiali. Tutto questo, nella fattispecie dell'oggetto della ricerca dello storico di Princeton, spiega come l'Impero riuscì a sopravvivere a lungo nello scontro con gli Arabi, ma al tempo stesso fa vedere le interconnessioni che certa cultura accademica o specialistica tende invece a non evidenziare, con risultati che non sempre rendono comprensibile una casualità storica. Una civiltà, in fondo, è garantita dalla condivisione di un universo simbolico che si esplicita in pratiche sociali, le quali possono generare sì una, per così dire, dialettica interna, ossia contrapposizioni e tensioni, ma questo in una generale visione condivisa entro cui la trasmissione di valori (l'educazione appunto) giova un ruolo decisivo, anche se non unico. Naturalmente occorre aggiungere, come ha rilevato Haldon, che nonostante che le logiche dell'universo simbolico della civiltà presa in considerazione possano risultare «estranee alla nostra concezione del mondo o addirittura del tutto prive di senso ai nostri occhi» (p. XXV), ciò non significa che tali logiche non fossero veritiere per gli uomini del tempo e soprattutto esprimevano delle logiche che si manifestavano funzionali. Sono

proprio tali logiche a farci intendere mondi e culture lontane in ambito temporale e spaziale, con una forza intrinseca mai da sottovalutare.

**Padmasambhava, *La liberazione spontanea. Insegnamenti su 6 bardo*, trad. it. di P. Baldieri, Le Lettere, Firenze 2019, pp. 352.**

Il fascino della cosiddetta *sapienza orientale* è particolarmente diffuso anche perché si pensa ad un mondo contemplativo contrapposto alla frenetica realtà occidentale. E indubbiamente la religiosità orientale ha una forte connotazione contemplativa, meglio: una concentrazione meditativa (*samādhi*) che implica livelli eccezionali di attenzione. Va però detto che l'aspetto contemplativo e meditativo è proprio di ogni grande religione. Il Cristianesimo ha espresso nel corso dei secoli delle rilevanti riflessioni mistiche, solo che lo sviluppo della scienza e della tecnica, messo particolarmente in moto dal secolo dei lumi, ha eclissato, agli occhi dei più, la millenaria tradizione occidentale.

Orbene, il testo che qui si considera, revisionato e commentato nel 1995 dal venerabile Gyatrui Rinpoche, risale all'ottavo secolo dell'era volgare e fu dettato alla moglie da Padmasambhava che fu considerato il fondatore del buddhismo tibetano. La traduzione dalla lingua originale è di Bruce Alan Wallace, fondatore nel 2003 del *Santa Barbara Institute for Consciousness Studies*. La prima parte, introduttiva, comprende i consigli iniziali e i commenti pre-1995 di Gyatrui Rinpoche, nato nel 1925 e inviato dal Dalai Lama nell'America del Nord dove ha aperto diversi centri buddhisti. La seconda parte, sempre commentata da Gyatrui Rinpoche, presenta *L'insegnamento profondo della liberazione spontanea tramite il riconoscimento delle divinità pacifiche e irate: istruzioni dello stadio di completamento sui sei bardo* e comprende 6 capitoli ognuno dei quali, come scrive Wallace, «si occupa di una delle sei fasi transazionali o bardo, a partire dalla fase transazionale del vivere e procedendo attraverso le fasi transazionali del sogno, della meditazione, della morte, della natura effettiva della realtà e del divenire» (pp. 11-12). La terza parte racchiude alcune preghiere aggiuntive.

I principali argomenti sono «(1) riflettere sulle sofferenze del ciclo di esistenza. (2) la difficoltà di ottenere una vita umana di agio e talento, e (3) meditare sulla morte e l'impermanenza sono le pratiche preliminari per

placare il [...] flusso mentale. Le pratiche preliminari per addestrare la [...] mente includono: (4) guru yoga, (5) il mantra dalle cento sillabe, ed infine (6) l'attività spirituale di offrire il mandala» (p. 50). In realtà, per quello che riguarda l'esistenza, la vita quotidiana dell'uomo, il punto di arrivo è inevitabilmente la morte e pertanto il saggio occorra che si renda conto dell'impermanenza delle cose e quindi occorre prepararsi al passaggio liberandosi dal flusso degli eventi che sono tutti illusori. In altri termini, si vuole far venir meno il ciclo delle esistenze che conduce a continue reincarnazioni. Si tratta di pervenire alla liberazione spontanea.

Come scrive Padmasambhava, «la visione dell'estinzione nella natura effettiva della realtà è priva di visioni esperenziali. Il corpo è consumato, gli oggetti dei sensi sono consumati, l'insieme ingannevole dei pensieri è liberato in modo naturale, e poi c'è un distacco dalle parole che sono la base del linguaggio» (p. 261). E più avanti: «perciò, dopo la cessazione del *continuum* del corpo, gli aggregati contaminati scompaiono, dando luogo alla buddhità [illuminazione] manifesta» (ibid.). Si perviene in tal modo alla Grande Perfezione liberata dall'azione. Tutto questo comporta l'esortazione alla pratica di azioni virtuose, liberandosi da ogni forma di egocentrismo, comprendendo che tutto quello che nell'esistenza terrena desideriamo, vediamo, soffriamo è illusione non durevole. Il senso dell'insegnamento è quindi in questo processo di liberazione, su cui Gyatrui Rinpoche spesso ritorna: «quali sono i benefici concreti di purificare le nostre menti da affezioni come attaccamento, odio e illusione? Il primo beneficio è che non ritorneremo mai in questo ciclo di esistenza. La nostra liberazione sarà irreversibile. Si dice che al momento presente siamo soggetti al *māra* (il demone) degli aggregati psicofisici della forma, della sensazione così via. Quando le nostre menti sono purificate, il *māra* degli aggregati è conquistato. Diventiamo liberi dalla sofferenza e liberi dagli aggregati» (pp. 202-203).

In verità, il libro si legge non solo come un breviario di antica saggezza che richiede adeguata meditazione e particolari tecniche, ma ci fa intendere dall'interno il messaggio educativo proprio della tradizione tibetana. La consapevolezza dell'impermanenza implica il distacco dal mondo, e quindi dalle brame e dagli impulsi di ogni tipo, e al tempo stesso l'essere compassionevoli nei confronti del prossimo. In fondo l'esistenza che si vive, come accade per altre confessioni religiose, non è altro che un mettersi alla prova per comprendere il senso della vita e comportarsi di conseguenza. Sotto tale profilo, è anche una esortazione ad una vita di tolleranza, pur richiedendo a se stessi un grande rigore che proviene da una pratica quotidiana. La propedeutica alla liberazione spontanea può così anche essere

letta come un profondo testo educativo che viene da una parte lontana del mondo, che peraltro ha dovuto presentarsi, dopo che nel 1950 la Cina di Mao invase il Tibet, in contesti umani ben diversi dal “Paese delle nevi”. Si tratta, pertanto, di un documento che conserva, di là dallo specifico religioso, la freschezza di ogni messaggio che puti davvero a realizzare una vita più “alta”.

**Maurizio Maria Malimpensa, *La scienza inquieta. Sistema e nichilismo nella Wissenschaftslehre di Fichte, Inschibboleth* edizioni, Roma 2020, pp. 192.**

Il saggio di Malimpensa, che si giova di una presentazione di Piero Coda e di una prefazione di Marco Ivaldo, si inserisce a piano titolo nella enorme letteratura su Fichte, al quale l’Autore ha dedicato peraltro il volume *Fichte e Gentile. Studio sull’umanesimo trascendentale* (2018), con la precisazione di un taglio chiaramente teoretico, non sempre presente negli scritti cosiddetti filosofici di questi anni.

Il problema, infatti, che sta a cuore a Malimpensa è quello del *cominciamento* e non a caso il volume si apre discutendo la Prefazione della *Fenomenologia dello spirito* (1807) di Hegel (1770-1831) alla luce della quale «il reale, ogni reale, e infine anche il suo (*di sé*) sapere, è movimento, meglio, è *Negatività*» (p.32), per cui «il manifestarsi della sostanza è il suo essere già da sempre scissa, negatività opponente: questo medesimo atto è ciò che, in uno, nega se medesimo superando ogni scissione e manifestando il *Vero della Cosa*. Esso è dunque *Sapere assoluto* cioè *Spirito*, ma non come opposto al processo reale, costituito appunto dallo scindersi e dall’opporsi, ma come quell’attività in grado di sostare nello squarcio aperto dalla scissione, come ciò che posto *nel mezzo* solleva questa ad unità» (p. 34). Di qui, riconsiderando la *Scienza della Logica* (1812-16) di Hegel, una serie di problemi, secondo Malimpensa, visto che dal puro indeterminato dovrebbe sorgere il determinato. In tal modo, «il cominciamento che doveva esser pensato come l’*assolutamente indeterminato*, è *determinato* come ciò da cui *deve sorgere il determinato*, il *qualcosa*. Il *Primo* non sarebbe allora l’*immediato*, ma l’*esser determinato*, ciò che ha sempre alle proprie spalle la *mediazione* dell’essere così e così determinato, tale e non altro» (p. 42).

Diversamente, riprendendo Malimpensa, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), in *Sul concetto della dottrina della scienza* (1794) e nella *Dottrina della scienza* (I ed. 1794) più volte elaborata, ha posto da subito il

problema del fondamento come *immediato, principio certo*, potendo così consentire, uscendo da ogni tergiversazione, una effettiva filosofia della libertà. «Mentre la filosofia hegeliana è la più alta celebrazione dell'assoluta intranscendibilità del *linguaggio*, quella di Fichte è la dimostrazione *in atto* della *libertà* assoluta del *pensare* rispetto ad ogni sintassi, l'ulteriorità del *sensu* rispetto ad ogni semantema» (p. 69). Pertanto in Fichte la "scansione" dei tre principi fondamentali, dall'Io che pone in origine il suo proprio essere (e che si pone in forza del suo essere) alla posizione del non-io sino a pervenire all'Io che contrappone in sé a sé il non-io, fa emergere come sapere teoretico «L'attività *oscillante* dell'*immaginazione produttiva* come la sintesi suprema in cui è possibile unificare gli opposti che ci si sono via via presentati» (p. 95). Attraverso l'*immaginazione produttiva* può comprendersi la compresenza di qualità e quantità, della contrapposizione e della mediazione, dell'unità e della molteplicità. Così Malimpensa può asserire «che, mediante l'immaginazione, ci è dato pensare l'*urto* e l'*attività infinita dell'io* nel senso che il primo assegna il *compito di determinarsi*» (p. 98). Di conseguenza si rimuove ogni scissione fra coscienza e assoluto, fra io empirico e io assoluto e ciò «in quanto l'*io si pone*, e in questo porsi è posta in uno la coscienza empirica e il mondo oggettivo ad essa contrapposto, in quanto l'*io è limitato da un non-io e limita quest'ultimo*, esso, mediante un atto assoluto di *riflessione* e di *astrazione, si pone assolutamente*» (p. 108).

Qui non solo si individua la grande forza dell'idealismo e il suo reale significato, ma altresì la sua natura operativa e questo riconsidera altresì l'intrinseca natura sia pedagogica sia religiosa che, un secolo dopo, un altro filosofo idealista, Gentile, avrebbe disvelato. Il *sapere* pertanto non è vuota o gradevole astrazione, ma farsi concreto. Così, tornando a Malimpensa e a Fichte, lo studioso italiano può affermare che «la stessa *realizzazione* nell'*apparire* della *perfezione* non ci spetta, ma *agire* volendo *realizzarla* è ciò che *assolutamente dobbiamo*. Esser *nel* mondo, ma non *dal* mondo, questa è l'essenziale *Parola* del cristianesimo che ritroviamo a fondamento della *Dottrina della scienza*. Attraverso il *fenomeno*, nel *fenomeno*, mediante l'*agire*, si apre uno sguardo che veda in questo l'*assoluta pienezza, la Vita*» (p. 167).

Ecco, il volume di Malimpensa non solo è una accurata disamina teoreticamente sostenuta di alcune grandi tesi della filosofia, ma al tempo stesso apre con esse varie questioni che meritano ulteriore considerazione come l'*agire* per realizzare l'ideale. in questo senso l'*immaginazione* può essere *positivamente* produttiva, diversamente da quando, predicando, negli anni '60 e '70 del secolo scorso, l'*immaginazione al potere* si consentiva che

il pensiero si baloccasse tra edonismo e velleitarismo sanguinoso. La seria filosofia ha anche questo di vero: l'essere, come diceva Fichte, una dottrina della salvezza, che non si concede all'impulso cieco e irragionevole, ma consente che nel soggetto brilli la luce dell'infinito.

A cura di  
Carlo Fanelli

**Valentina Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Carocci Editore 2020 (pp. 195).**

In *Mondi Corpi Materie. Teatri del secondo Novecento* (Bruno Mondadori Editore, 2007), Valentina Valentini, studiosa delle interferenze fra teatro, arte e nuovi media, si era soffermata a indagare le forme del teatro che si sono fatte carico di riverberare le relazioni tra la contemporaneità e le sue rappresentazioni, all'interno di trasformazioni epocali del ruolo dell'attore, nella produzione e fruizione di uno spettacolo e nel dialogo ormai aperto e fertile con le arti visive e i nuovi media. Questa importante ricerca ora prosegue con *Teatro contemporaneo 1989-2019* (Carocci Editore, 2020). Uno studio che prende posizione critica e destituisce il termine "teatro" a favore della definizione più aperta e mobile di "arti performative" (*performing arts*) che mette in crisi le categorie assodate nel panorama degli studi, di "rappresentazione" e "performativo", destituendo validità alla tendenza documentaria e al mandato politico sino ad ora riconosciuti al teatro. Lo studio indaga i processi che hanno condotto a tale trasformazione, nella quale il teatro prende le distanze dal modello drammatico, divenendo altro, estendendo il campo di indagine ai «nuovi media, le drammaturgie sonore, le pratiche installative e performative».

Insieme con altri *medium*, come il cinema e la musica, il teatro ha ripensato le sue forme e la sua relazione col reale, facendo decadere le specificità disciplinari a favore di forme performative trasversali; passaggio fruttuoso tanto da iniziare a contaminare anche i relativi ambiti di studio accademici. Il percorso analitico offerto dal volume è agile e impervio allo stesso tempo, poiché problematizza con duttilità e immediatezza ambiti e costruzioni concettuali di non semplice fruizione, rendendosi, per tale motivo, anche un prezioso strumento didattico. Il libro scavalca alcuni limiti temporali e metodologici degli studi teatrali, offrendo uno sguardo (spesso frutto della: «visione diretta di spettacoli» e «l'interazione e il confronto con gli autori viventi»), sui passaggi epocali compiuti dal teatro non soltanto in ambito occidentale, raggiungendo in modo significativo i nostri giorni. Ciò è compiuto attraverso un campione analitico ampio e internazionale di

spettacoli, dei quali si tracciano percorsi critici e analitici sino a questo momento inediti negli studi di settore. Fatte oggetto di studio sono, infatti, realtà interculturali che hanno influenzato pratiche performative che si sono concentrate su temi transculturali, percorsi importanti che ha condotto a ripensare la relazione con il reale e la sua rifrazione sulla scena, rinnovando il dialogo tra la sfera artistica e le categorie del politico. Le interferenze tra performance, installazione e teatro, il ripensamento del rito e del gioco come atto per ripensare la costruzione di uno spettacolo, il *reenactment* che ha incrinato la coriacea iconoclastia delle avanguardie. Il processo viene invertito da una prassi di conservazione che prende il posto dell'atto iconoclasta che a suo tempo presiedeva il concepimento della performance. «Potremmo chiamare questo procedimento *remixage* del proprio mondo-teatro, il cui intento non è quello del restauro filologico, né di *reenactment* di uno spettacolo del proprio repertorio». Tuttavia: «la pratica di riallestire a distanza di tempo un proprio spettacolo da parte dello stesso regista che l'ha realizzato si è diffusa in campo internazionale»; un'«archeologia del sapere teatrale» (Pavis) che ha interessato anche performer come Marina Abramović.

Il libro: «ci mostra un paesaggio in cui eclatanti sono i crolli di impalcature estetiche con le quali fino a oggi ci siamo confrontati che mettono a rischio radicalmente la forma teatro, il formato spettacolo, il ruolo dell'autore e quello dello spettatore», il *divenire altro* del teatro, processo condiviso con il cinema, le arti visive, la musica e la danza: «il teatro è diventato un *live set*; i musei delle sale per proiettare immagini, per accogliere la *performance art* e la danza; la musica digitalizzata fa a meno dei supporti materiali nel momento in cui non produce concretamente il suono attraverso uno strumento, ma recupera la presenza live del musicista come performer».

Le modificazioni epocali in ambito artistico riverberano quelle politiche, sociali e antropologiche. Ripensare le dialettiche della modernità ha significato rivedere in modo globale le pratiche di documentazione e rappresentazione affidate alle arti, anche in vista dell'espansione delle tecnologie digitali, laddove il termine “rappresentazione” «come atto del rappresentare» viene messo in crisi già dalla seconda metà del Novecento nel paradigma artaudiano teatro-vita, insieme al mandato mimetico del teatro. «Defigurazione, scomposizione e montaggio, simultaneità, separazione e autonomia delle materie espressive, dominanza corpo-gesto-movimento, spazio plastico sonoro, magnificazione della dimensione percettiva, materica, cromatica e luminosa, sono i tratti più rilevanti di una rappresentazione non mimetica che riesce a restituire le disconnessioni e l'opacità del mondo, in cui lo spazio diventa tangibile, si carica di proprietà temporali e tattili,

eliminando la relazione fra sfondo e figura. Il paradigma dell'*irrappresentabile* che in Italia va da Carmelo Bene a Romeo Castellucci, come luogo delle "occasioni", per nutrire la scena con altre funzioni e "domande" restituendo «il disordine del mondo». Il rifiuto della rappresentazione coincide con l'affermazione della "presenza", evidenzia l'autrice, come: «dilatazione in scena della presenza del corpo umano, la sua mutazione antropologica che ha prodotto un'antropomorfizzazione degli animali e un'animalizzazione degli uomini». Il campione cui fa ricorso l'autrice è significativo: Robert Wilson, Società Raffaello Sanzio, Jan Fabre, ma anche Cecilia Bengolea, François Chaignaud e Marlene Monteiro Freitas, asserendo con Hans This Lheman che: «Attraverso la deformazione e la mostrificazione, l'autismo e i disturbi della parola, i corpi umani si avvicinano al regno animale».

Questo è anche il passo compiuto nella riconsiderazione dell'immagine del mondo, ricondotta alla sfera della soggettività, del privato, della quotidianità. L'autrice rileva come, memorie biografiche e personali affiorino dalle forme di comunicazione attuali, chat, blog irrompendo ovunque sulla scena come nuovi documenti, insieme a reportage giornalistici, testimonianze orali, fotografie e video. «*Il teatro della realtà* (detto anche *teatro documentario* e *reality trend*) è diventato la forma teatrale più diffusa a livello internazionale: collega pratiche che fondano la propria drammaturgia su procedimenti giornalistici, radunando articoli di giornale, atti di processi, statistiche, testimonianze, fonti estranee al repertorio letterario». Valentini dimostra anche che la «tendenza realistica-documentaria del *reality trend*» riconfigura la relazione tra il soggetto e la «dimensione politica» nel teatro del nuovo millennio. Dalla «minorazione» elaborata nelle pratiche del Nuovo Teatro, conseguenza del decostruzionismo degli anni Settanta del Novecento, si è passati a una «prospettiva antropologica» in cui l'arte «passa dal regime dell'estetica a quello dell'antropologia e gli artisti si coinvolgono nella produzione di mappature sociologiche». A modificarsi sono anche le forme della spettatorialità che, dalla struttura interscambiabile autore-spettatore avanzata per tutto il Novecento, giungono a essere riconfigurate in seno al «moltiplicarsi delle forme di spettatorialità», alle trasformazioni insite nella sfera dei rapporti umani che nel teatro del nuovo millennio provoca la «caduta delle differenze tra fruizione e partecipazione». «Sostituire alla funzione di ricezione quella di partecipazione, ovvero, istituire la ricezione come un mettersi in relazione, un agire, assottiglia la dimensione simbolica e interpretativa, in quanto interrompe la dinamica soggetto-opera. Si tende cioè ad annullare la dualità del soggetto-spettatore (ricezione) e del soggetto-

autore (produzione), invalidando di conseguenza anche il rapporto fra soggetto che osserva e oggetto osservato, ovvero la dinamica io-altro. Questa dualità (storica, estetica, artistica, filosofica ecc.) è valutata come obsoleta, dal momento che la produzione artistica contemporanea tende a fare a meno di opere d'arte, termine anch'esso in disuso».

Tempo e spazio hanno subito revisioni significative nella nuova modellizzazione che installazione e performance impongono alle forme del teatro contemporaneo. La relazione fra tempo e narrazione di matrice aristotelica viene disintegrata, così come la configurazione dello spazio subisce consistenti ripensamenti. L'organicità, manomessa dal principio del montaggio, è destituita dal teatro epico novecentesco che introduce il «discontinuo» come criterio euristico. La storia non è più vista come «grande narrazione», ma inscritta nell'incidenza in essa di «interruzioni» e «manomissioni» (Foucault). Negli anni Settanta (del Novecento): «l'opera di modellizzazione dello spazio si temporalizza e il tempo si spazializza, emerge da una costellazione di figure: la presenza del tempo presente; il procedimento dell'iterazione che produce la perdita dei collegamenti fra le cose; il principio della simultaneità delle azioni per cui allo spettatore è richiesto di non fermarsi su un solo punto di vista, consapevole che gli sta sfuggendo qualcosa, che non può vedere tutto, che sta *dentro* e non *di fronte* a osservare l'opera» è quanto l'autrice rintraccia negli spettacoli di Robert Wilson, Pina Bausch e Jan Fabre. Simultaneità delle azioni che scarta la «successione lineare e cronologica, consequenziale [...] reversibilità fra spazio e tempo» sono caratteristiche che definiscono gli spettacoli del Wooster Group.

Anche i «paradigmi del rito e del gioco» interferiscono con le pratiche teatrali è quanto Valentini dimostra analizzando gli spettacoli del Teatro Valdoca: «un processo transizionale, come esperienza iniziatica attraverso cui il performer sviluppa nuovi comportamenti, guidato da un maestro»; una pratica performativa nella quale «dimensione ludica e dimensione rituale convivono al di fuori di una dimensione sacra».

La decostruzione della forma teatro è proseguita dagli anni Ottanta del Novecento, attraverso l'ingresso nelle sue strutture della *performance art* (Féral), laddove negli anni Settanta «non si sono verificate relazioni dirette fra l'una e l'altra pratica». Centrale, in questo «spostamento» la figura umana il suo «essere corpo, materia e forma senza valore». Il performer è un corpo esposto, degrada e annulla la categoria di *dramatis personae*, le sue azioni sono decostruite e desoggettivizzate, i suoi gesti sonori sostituiscono la parola ridotta ad atto fonatorio elementare, come accade negli spettacoli delle

Societas Raffaello Sanzio. La *performance art* e arte installativa producono reciproche interferenze che si sviluppano nella dinamicità dello spazio scenico, in cui il paradigma della scenografia decade a favore di «uno spazio multiplo non prospettico che avvolge lo spettatore, in cui circola energia». In esso lo spazio si codifica anche in spazio sonoro, nel quale lo spettacolo si configura come *sound installation*.

La presenza non modellizzante del suono che ha progressivamente delineato la sua funzione drammaturgica, conduce alla sezione conclusiva del volume, nella quale Valentina Valentini riporta la sua attenzione alla pratica vocale (già approfondita nel volume *Drammaturgie sonore*, Bulzoni 2012). Delineando tre «ritratti»: Chiara Guidi (Societas Raffaello Sabzio), Roberto Latini (Fortebraccio Teatro), Ermanna Montanari (Teatro delle Albe), l'autrice si incammina lungo un percorso analitico che affronta «un fenomeno – quello del suono e della voce negli spettacoli fra i due millenni – i cui percorsi sono in gran parte da ricostruire e analizzare». Difatti, sia negli studi teatrali che in quelli musicali, la vocalità dell'attore che supera l'articolazione di un testo scritto è ancora poco esplorata. Come rileva l'autrice: «In merito agli studi su suono e voce ci troviamo ancora in una fase preliminare di raccolta dati, di descrizione del fenomeno: si tratta di operare un passaggio verso l'interpretazione dei dati raccolti, che restituiscano del fenomeno i suoi caratteri generali e nello stesso tempo si indirizzino verso applicazioni a studi di caso». Un fronte teorico che il volume affronta e conduce a una prima fase chiarificatrice di forme e esperienze in atto, così come dimostrato per tutte le problematiche prese in esame.