



metaxy
JOURNAL

Filosofia, Arte, Riconoscimento

Annual peer-reviewed scholarly journal

1/2022

87

In copertina:

Orsola Rignani, *Il postransominescente 8*, tecnica mista e acrilico su tela, 2020



FILOSOFIA, ARTE, RICONOSCIMENTO

1/2022

Metaxy Journal. Filosofia, arte, riconoscimento

Direttore / Editor-in-Chief

Massimiliano Marianelli

Editore / Publisher

Edizioni Città Nuova

Via Pieve Torina 55 – 00156 Roma

www.edizionicittanuova.it

Open Access, annual peer-reviewed scholarly journal

<https://www.metaxyjournal.com/>

Dicembre 2022



«*Metaxy*: filosofia, arte e riconoscimento» è una rivista scientifica internazionale, edita online da Città Nuova e affiliata al centro studi International Human-being Research Center (IHRC).

La rivista ha periodicità annuale e pubblica articoli con il modello editoriale gold open access, selezionati con una double-blind peer review, inoltre, potrà pubblicare numeri speciali o quaderni su temi di ricerca specifici.

«*Metaxy*» pubblica contributi di ricerca filosofica, che indagano l'arte quale spazio privilegiato del dialogo tra i saperi in ogni epoca: orizzonte ermeneutico di una ontologia delle relazioni, attento al riconoscimento dell'umano.

«*Metaxy*» rispetta l'indipendenza della ricerca scientifica e delle scelte adottate dai comitati editoriali, a tal fine, in ogni fase del processo di pubblicazione adotta le linee guida del Committee on Publication Ethics.

Direttore / Editor-in-chief

Massimiliano Marianelli

Comitato Direttivo /Main Editorial Board

Massimiliano Marianelli (Direttore), Filipe Campello, Giuseppe d'Anna, Gianluca Garelli, Marco Martino (Segretario), Chiara Pesaresi

Comitato Editoriale / Editorial Board

Alvaro Abellán (UFV, Madrid); Luca Alici (Unipg, Perugia); Cecilia Avenatti de Palumbo (UCA, Buenos Aires); Nadia Barrella (Caserta); Filipe Campelo (UFPE, Recife); Alessandro Clemenzia (Ftic, Firenze); Giuseppe D'Anna (Unicatt, Milano); Emilio Delgado Martos (UFV, Madrid); Reynner Franco (USAL, Salamanca); Gianluca Garelli (Unifi, Firenze), Javier Roberto González (UCA, Buenos Aires); Guillermo Gómez-Ferrer Lozano (UCV, Valencia); Domingo Hernández (USAL, Salamanca); Aude Jeannerod (UCLy, Lyon); Fabio Marcelli (Unipg, Perugia); Giancarlo Marchetti (Unipg, Perugia); Catalina Martin Lloris (UCV, Valencia); Marco Martino (Loppiano); Serena Meattini (Unipg, Perugia); Giovanni Morrone (Caserta); Marco Moschini (Unipg, Perugia); Chiara Pesaresi (UCLy, Lyon); Elena Rapetti (Unicatt, Milano); Riccardo Rezzesi (UCLy, Lyon); Orsola Rignani (Unipr, Parma); Elisa Rubino (Unisalento); Laura Sanò (Unipd, Padova); Ludovico Solima (Caserta); Paolo Valore (UniMi, Milano); Dominique Vinay (UCLy, Lyon); Christine Zyka (Newman Institute for Catholic, Uppsala); Silvia Pierosara (Macerata).

Redazione / Editorial Staff

Giulia Brunetti, Andrès Calderon, Ivana Brigida D'Avanzo, Marco Martino, Serena Meattini (Coordinatore), Federica Porcheddu, Benedetta Sonaglia, Mary Elisabeth Trini, Rossella Saccoia

Contatto / Contact

email: metaxy.journal@gmail.com

SOMMARIO / SUMMARY

SAGGI / ARTICLES

- 9 J. R. González, *Fides narranda, fides credenda. Leggere, vivere e credere nell'estetica di Jorge Luis Borges*
- 25 M. E. Trini, *Il ritmo dell'azione in "Le beau et le bien" di Simone Weil*
- 47 A. Corideo, *The Aesthetics of Self-Giving*
- 63 G. Brunetti, *Sul narrativo in Charles Taylor: tra ristrutturazione cognitivo-emozionale e riconoscimento del sé*
- 85 R. Cerciello, *Il farsesco plautino quale arte comica di mediazione. Il Poenulus di Plauto ed il (platonico) μεταξύ*
- 105 D. Cambria, *L'ombre, le sommeil et la veille de l'écrivain et du peintre*
- 121 F. Matti, *La inquietud como umbral en Silvia y Bruno de Lewis Carroll – una lectura deleuziana*
- 145 F. Porcheddu, *L'opera d'arte tra rarità e singolarità. NFT e Cryptoart alla luce (anche) del pensiero di Jean-Luc Nancy*

NOTE E RECENSIONI / BOOK REVIEWS

- 167 G. Zaccaro, *Sonečka: parola esatta, parola nuova. Note su L. Goggi, Nicodemo a San Pietroburgo: Dostoevskij, due donne e la laicità della grazia*

SAGGI / ARTICLES

Fides narranda, fides credenda.

Leggere, vivere e credere nell'estetica di Jorge Luis Borges

Javier Roberto González

Abstract: Il racconto di Jorge Luis Borges *Il Vangelo secondo Marco* narra il modo crudele e barbaro in cui un giovane studente, Baltasar Espinosa, viene crocifisso da una famiglia di contadini analfabeti, dopo aver letto e riletto per loro la storia di Gesù secondo il Vangelo di Marco. Istruiti da questa lettura, i contadini vedono nel giovane un benefattore, salvatore e redentore che devono sacrificare come un nuovo Cristo. Il testo è stato generalmente interpretato dalla critica come una manifestazione dello spirito anticlericale e persino antireligioso di Borges, poiché dimostrerebbe i terribili effetti di un tipo di fede ignorante e letteralista incapace di scoprire il significato spirituale degli eventi reali. Da parte nostra, capiamo che il senso della storia è un altro, radicalmente op-

¹ Javier Roberto González
Universidad Católica Argentina – CONICET
(Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura Comparada)
Academia Argentina de Letras
javier_gonzalez@uca.edu.ar
Buenos Aires - Argentina

posto. Si tratta di postulare un tipo di *fede testuale*, che riconosca nel testo un principio generatore di realtà e di fatto in cui fidarsi, e che riconosca nel discorso narrativo una *struttura bio-onto-esistenziale* considerata un luogo di riconoscimento dell'umano e del sé.

Keywords: Jorge Luis Borges; narrazione; testo; riconoscimento; fede.

Abstract: Jorge Luis Borges' story *The Gospel According to Mark* deals with the cruel and barbaric way in which a young student, Baltasar Espinosa, is crucified by a family of illiterate peasants, whom he has instructed in the story of Jesus narrated by Mark. Instructed by this reading, the peasants see the young man as a benefactor, savior and redeemer whom they must sacrifice as a new Christ. The text has generally been interpreted by critics as a manifestation of Borges's anticlerical and even antireligious spirit, since it would demonstrate the terrible effects of a type of uneducated and literalist faith incapable of discovering the spiritual meaning of real events. For our part, we understand that the meaning of the story is another, radically opposite. It is a matter of postulating a type of *textual faith*, which recognizes in the text a principle that generates reality and facticity on which to trust, and which recognizes in the narrative discourse a *bio-onto-existential structure* considered a place of recognition of the human and of the self.

Keywords: Jorge Luis Borges; narrative; text; recognition; faith.

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginevra, 1988) è forse il modello contemporaneo più notevole di *letterato puro*, di scrittore scettico e agnostico che nega la possibilità di raggiungere una conoscenza certa del mondo e di Dio per la ragione oppure per la fede, e che solo riesce ad avvicinarsene attraverso l'esperienza ineffabile del bello, della poesia e del complesso tessuto alternativo di mondi possibili che fornisce la finzione letteraria. Nella letteratura, infatti, Borges trova l'unica via d'intelligenza di una realtà che sfugge all'assedio del *logos* scientifico tanto quanto alla credente volontà del fedele. L'agnosticismo borgesiano, ciononostante, non è programmatico nè assoluto, e si permette talvolta fugaci momenti di dubbio in cui spuntano il sospetto e l'anelito di un nascosto e misterioso *sensu* delle cose del mondo e delle vicende umane¹. Diffidente della ragione ma devoto sacerdote dell'intuizione poetica, sdegnoso miscredente ma assiduo lettore della Bibbia ed esperto frequentatore della teologia cattolica e protestante, Borges non afferma, Borges non crede, ma Borges non osa mai negare. Sospetta di no, ma forse... Questo atteggiamento fatto di dubbi e di oscillazioni non è soltanto un segno del suo pensiero, ma dell'intero suo carattere, della sua psiche più profonda, della sua stessa identità personale, nazionale e culturale, che si spiega addirittura per fatti biografici e genealogici. Figlio di una dama cattolica devotissima e di un padre libero pensatore di radici protestanti, Borges eredita dalla famiglia materna una lunghissima e illustre tradizione militare, popolata da guerrieri dell'indipendenza e duri uomini di fede chiara e di vita attiva e semplice; dalla paterna, costituita da ministri e intellettuali protestanti inglesi, gli viene invece quella tipica incredulità positivista dell'ultimo ottocento, capace nonostante di convivere con un grande amore verso il testo biblico, considerato peraltro come pura e perfetta letteratura. Da questa ossimoronica doppia tradizione familiare procede il nucleo più noto delle tensioni borgesiane tra mondo esteriore e mondo interiore –simboleggiato quest'ultimo dalla biblioteca–, tra vita e letteratura, tra esperienza e lettura². La scelta di Borges è chiara, ma un inesauribile rimpianto, un persistente senso di vergogna e di rammarico per non aver scelto la strada delle armi e della vita attiva –e forse anche credente, possiamo domandarci?– lo perseguiterà sempre, e lui ne

¹ «El escepticismo borgiano no absolutiza ni la misma propensión a la duda: la punzante capacidad de descreer no lleva a invalidar perezosamente la propuesta de creencias tentativas, ni siquiera a rechazar la validez relativa –respecto a otras– de algunas de ellas» (F. Savater, *Borges, la ironía metafísica*, Ariel, Barcelona 2008, pp. 97-98).

² L'intimo conflitto tra le due stirpi del suo sangue è diventato un *locus communis* della critica borgesiana a partire dall'importante articolo di R. Piglia *Ideología y ficción en Borges*, in «Punto de vista», II, 5 (1979), pp. 3-6; cf. J. Woscoboinik, *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires 1991, pp. 232-235; E. Williamson, *Borges. Una vida*, Seix Barral, Buenos Aires 2006, pp. 38-77.

fará aperta confessione, non solo nella sua *Autobiografía*³, ma in modo obliquo e poetico in tantissimi testi finzionali dove parla con nostalgia dei suoi nonni militari e di quel destino epico, coraggioso e semplice che gli fu negato, oppure dove immagina personaggi che, agendo da *alter ego* di sè stesso, affrontano con sincera gioia un'improvvisa morte epica che contraddice la loro vita sedentaria e contemplativa. Negli anni '40 e '50, testi narrativi quali *Il sud (Finzioni)* e lirici quali *Poesia congetturale (L'altro, lo stesso)* illustrano questa subita felicità di aver finalmente ritrovato e accettato quel perduto e negato *destino sudamericano* di coraggio, di armi e di vita rozza. Ma della fede, anch'essa perduta e negata, non se ne parla ancora in termini di possibile e voluto riacquisto. Se ne parlerà, ferocemente, sconvolgentemente, nel racconto di 1970 *Il Vangelo secondo Marco (Il manoscritto di Brodie)*, al quale verrà dedicata la nostra analisi.

Il Vangelo secondo Marco è il testo di Borges dove più schiettamente si identificano la vita attiva e avventata dei semplici con un tipo di fede autentica e radicale, secondo il modello –naturalmente, esageratissimo– dei parenti della famiglia materna, gli Acevedo, che Borges riteneva «di un'ignoranza inconcepibile» e strettamente legati a una cattolicità intellettualmente poco raffinata⁴. In questo racconto l'autore si nasconde dietro la figura del protagonista per confessare tacitamente due aspetti a lungo negati e repressi del suo io – la vita attiva e semplice, la fede–, che tragica ma volontariamente riacquista e rivendica a partire dall'aspetto del suo io sempre assunto e proclamato, cioè, quello intellettuale e letterario. È il solito paradosso borgesiano, la consueta *coincidentia oppositorum*: la fede elementare e viva solo gli è resa al personaggio *per e in* un libro, in una lettura *letteraria* dei testi evangelici. L'aspetto latente dell'io solo può emergere a partire del suo aspetto patente, il nascosto si rivela solo nell'evidente, il torrente vitale scaturisce da fonti libresche, e tutto accade grazie alla forza del simbolo poetico, dell'*epos* evangelico, letto e vissuto come vera esperienza di riconoscimento. La lettura e l'intelligenza diventano l'origine di un atto di pura e barbarica vitalità che sembra smentire e capovolgere il senso stesso delle sue radici.

³ «Como la mayoría de mis parientes habían sido soldados –hasta el hermano de mi padre fue oficial naval– y yo sabía que nunca lo sería, desde muy joven me avergonzó ser una persona destinada a los libros y no a la vida de acción» (J. L. Borges - N. T. Di Giovanni, *Autobiografía 1899-1970*, El Ateneo, Buenos Aires 1999, p. 24); e aggiunge poco dopo: «Siempre llegué a las cosas después de encontrarlas en los libros» (*Ivi*, p. 32).

⁴ «Cuando se es de familia criolla, o puramente española, entonces, por lo general, no se es intelectual. Lo veo en la familia de mi madre, los Acevedos son de una ignorancia inconcebible. Por ejemplo, para ellos, provenientes de una antigua familia criolla, ser protestante es sinónimo de ser judío, es decir, ateo, libre pensador o hereje; en fin, todo entra en la misma bolsa» (J. L. Borges - J. de Milleret, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Monte Ávila, Caracas 1970, p. 33).

Verso la Pasqua di 1928, uno studente di medicina di trentatré anni, Baltasar Espinosa, arriva alla fattoria del suo cugino Daniel per villeggiarvi. Il suo ritratto specchia evidentemente quello dello stesso Borges: «Suo padre, che era libero pensatore, come tutti i signori di quei tempi, l'aveva istruito nella dottrina di Herbert Spencer, ma sua madre, prima di partire per un viaggio a Montevideo, lo pregò di recitare tutte le sere il Padrenostro e di farsi il segno della croce»⁵. Due stirpi, due eredità in antitesi di miscredenza e di fede, di libri e di vita. Quando il cugino Daniel deve tornare a Buenos Aires per affari improrogabili, Baltasar resta in compagnia della famiglia del fattore, i Gutre, lontani discendenti da scozzesi, gente rozzissima e taciturna, e assolutamente analfabeta. Pochi giorni dopo, un'improvvisa piena del fiume Salado isola la casa e costringe Baltasar a rimanervi quasi imprigionato, sempre servito dai Gutre. Per passare il tempo, Baltasar decide di leggere ad alta voce alcuni dei libri della scarsa biblioteca della casa per divertire il fattore e la famiglia, e per farsi un legame di amicizia con loro. Insensibili alle storie del mandriano *Don Segundo Sombra*—romanzo oggi celeberrimo della letteratura argentina, che era apparso poco tempo prima—, perché «il fattore aveva fatto il mandriano, e non potevano importargli le avventure di un altro mandriano»⁶, i Gutre s'interessano moltissimo, invece, nelle vicende del Vangelo di Marco, che Espinosa traduce oralmente per loro da una vecchia Bibbia inglese. Ogni notte, i Gutre si ostinano a risentire una e cento volte il testo di Marco, rifiutando di passare agli altri Vangeli. Durante il giorno riconoscono Espinosa come padrone, lo seguono, lo obbediscono, lo riveriscono, gli domandano su diversi temi e lo ascoltano con rispetto e osservanza. Quando, grazie ai suoi studi di medicina, Espinosa riesce a guarire una piccola agnellina ferita alla quale la ragazza dei Gutre si era molto affezionata, questi cominciano a considerarlo non solo un maestro, ma un benefattore e autore di miracoli. Un giorno gli domandano se Gesù si era lasciato uccidere per salvare tutti gli uomini, anche i romani che lo avevano messo sulla croce, e la risposta affermativa di Espinosa segna definitivamente la sua sorte. Dopo una lunga siesta, i Gutre s'inginocchiano davanti a lui e gli chiedono la benedizione; poi all'improvviso lo maledicono, lo sputano addosso e lo spingono verso un capannone le cui travi di legno avevano già staccate per costruire la croce dove lo uccideranno.

La critica ha considerato questa storia una parodia del Vangelo, una prova dell'irriverenza di Borges verso la fede e le cose sacre, una bestemmia, un'accusa

⁵ J. L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984-1985, vol. II, p. 432; cf. L. Adur Nobile, *Borges y el cristianismo. Posiciones, diálogos y polémicas*, Tesis de Doctorado en Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 2014, pp. 403-404.

⁶ J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 434.

rivolta ai credenti, che vengono identificati con l'ignoranza e la letteralità più cruda e primaria⁷. Ma niente affatto. Si tratta in realtà dell'affermazione e la rivendicazione più radicale del Vangelo tramite la superazione paradossale dell'opposizione paulina *littera vs. spiritus*, operata dalla lettura *poetica* e allo stesso tempo rozza-mente *letterale* del testo di Marco. Più letteralmente si capisce la narrazione evangelica –come fanno i Gutre, e come fa finalmente Espinosa, che si lascia crocifiggere–, più profondamente si coglie il senso di quell'imitazione di Cristo a cui siamo chiamati⁸. Il vero discepolo di Cristo non accetta nè benedice solo le croci analogiche, metaforiche, parziali della vita quotidiana; il vero cristiano dev'essere disposto a inchiodarsi anche su una croce reale, materiale, letterale, a diventare lui stesso un altro Cristo nella sofferenza e nella speranza⁹. L'imitazione di Cristo non è simbolica, ma reale, non è solamente spirituale, ma brutalmente, barbaricamente fisica, e dev'essere un sacrificio concreto, un totale dono di sè¹⁰. In un testo

⁷ La storia di questo povero studente, considerato redentore da un gruppo di persone ignoranti, esprimerebbe così l'intenzionalità di Borges di dichiarare ugualmente falsa e frutto di una simile ignoranza la fede nella redenzione di Cristo (cf. M. Rodríguez, *Tres versiones de Cristo según Borges*, in «Acta literaria», 12 (1987), pp. 5-19).

⁸ «Si consideramos como válidas las asunciones metafísicas del autor, *El Evangelio según Marcos* es la más trascendental interpretación del pensamiento cristiano de nuestros días» (E. Méndez y Soto, *La misión mítico-cristiana de Borges*, in «Explicación de textos literarios», 7, 1 (1978), p. 104).

⁹ Borges impara dal mistico tedesco Angelus Silesius che ogni cristiano non è semplicemente un discepolo di Cristo, ma Cristo stesso: «A metà del secolo XVII, l'epigrammista del panteismo Angelus Silesius disse che tutti i beati sono uno solo [...] e che ogni cristiano dev'essere Cristo» (*Il fiore di Coleridge, Altre inquisizioni, Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 917-918).

¹⁰ Vorremmo qui accennare, a proposito di questa concezione letterale, concreta e fisica dell'imitazione del sacrificio di Gesù, un possibile influsso del racconto *Il suicida sostituto* di Giovanni Papini, appartenente al volume *Il pilota cieco*. Un Borges dodicenne fu precoce lettore dei primi libri di Papini, e nel prologo che scrisse per una scelta delle finzioni dell'autore italiano confessò il suo debito con lui: «Ahora, al releer aquellas páginas tan remotas, descubro en ellas, agradecido y atónito, fábulas que he creído inventar y que he reelaborado a mi modo en otros puntos del espacio y del tiempo. Más importante aún ha sido descubrir el idéntico ambiente de mis ficciones» (*La Biblioteca de Babel. Prólogos*, Emecé, Buenos Aires 2000, p. 106). I critici hanno segnalato che due acclamate storie borgesiane derivano chiaramente da due racconti del primo Papini: *L'altro* (*Il libro di sabbia, Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 563-571) segue da molto vicino la trama di *Due immagini in una vasca*, e *Le rovine circolari* (*Finzioni, Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 659-665) riprende il motivo dell'uomo sognato da un altro uomo di *L'ultima visita del gentiluomo malato* (cf. R. Paoli, *Borges e Papini*, in N. Bottiglieri - G. C. Marras, *A più voci. Omaggio a Dario Puccini*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1994, pp. 326-332; W. Chávez Vaca, *La confesión de Borges o el plagio de la memoria falible. Autoría e intertextualidad en «El otro»*, in «Variaciones Borges», 34 (2012), pp. 183-198; e C. Murru, *I racconti fantastici di Giovanni Papini e le finzioni di Jorge Luis Borges*, in «Gramma», 7, Anexo (2018), pp. 1-12). Ma nessuno ha riparato ancora nelle somiglianze teologiche tra *Il Vangelo secondo Marco* e *Il suicida sostituto*, ambedue dedicati a proporre un'imitazione di Cristo letteralista, violenta, mortale e in apparenza inutile.

precedente, Borges aveva già offerto un indizio ermeneutico a proposito della brutalità della vera imitazione di Gesù, quando scrisse in *Pierre Menard, autore del Chisciotte* che Menard aveva arricchito l'arte della lettura e delle attribuzioni erronee, invitandoci, ad es., a leggere *l'Imitazione di Cristo* come se fosse stata scritta da Louis Ferdinand Céline (*Finzioni*)¹¹. Questo –solo apparente– scherzo del primo dei grandi testi narrativi di Borges, di 1939, trova la sua consumazione nel nostro racconto di 1970: la lettura del Vangelo fatta dai Gutre e da Espinosa non è altro che un'imitazione di Cristo formulata nei termini feroci e violenti, ma essenzialmente veri, di Céline. La ferocia, la violenza, la brutalità, la crudeltà, sembra dirci Borges, sono anch'esse le vie possibili della verità e della fede.

I Gutre, da persone semplici ed autentiche, concepiscono la fede come necessariamente operativa. Credere e agire non sono per loro che una sola cosa. Credono agendo, e agiscono credendo. La fede è per loro qualcosa di vivo, di animato. È appunto in questo –anche se avevano dimenticato il contenuto concettuale e la prassi liturgica della fede dei suoi maggiori, secondo informa il narratore–che li si scopre veri cristiani, veri discepoli di quel Cristo che è la verità vivente –e morente– e tangibile, e non certo la scarna verità proposizionale ed astratta dei filosofi. Non sanno che cosa credono, non sanno nemmeno se credono, ma ribolle in essi una fede inconscia e piena di potenzialità. Il povero Espinosa, però, sperduto com'è nelle reti testuali dei libri e dei concetti, rimarrebbe sempre all'infuori se alla correlazione del *credere* e dell'*agire* non vi si aggiungesse pure il *leggere*, perché il leggere ha preso in lui il posto del *vivere*. I Gutre, che sanno vivere ma non sanno leggere, insegnano a Espinosa come si vive appieno; Espinosa, che sa leggere ma non sa vivere, insegna a sua volta ai Gutre come intraprendere l'avventura del leggere. Separati, Espinosa e i Gutre sono persone fallite, mancate; uniti, diventano uomini veri. Il leggere di Espinosa, senza i Gutre, non è che un esercizio intellettuale e sterile; il vivere dei Gutre, senza Espinosa, non è che un vuoto trascorrere che non ha alcun senso; tutti insieme, invece, fecondati reciprocamente, fanno sì che la loro lettura diventi corale e vitale, e la vita sia carica di significato¹². Sarebbe appunto la soluzione bramata da Borges per sè stesso, la soluzione che tre secoli prima aveva adoperato il più grande lettore e il più grande vivente della storia del-

¹¹ J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 658.

¹² Nella sua monografia su Borges John Sturrock considera l'influenza di Espinosa sui Gutre come un atto di vera persuasione: «I incline to read the sinister story [...] as, in part, a parable about the effects of persuasion: there the passive, golden-tongued Espinosa [...] persuades the degenerate family of *gauchos* with whom he is marooned in a flood so effectively with his readings to them from St. Mark's Gospel that in the end they set to and crucify him» (*Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, Clarendon Press, Oxford 1977, p. 207). Sturrock non riesce a vedere che c'è un'altra persuasione di senso inverso, quella dei Gutre su Espinosa. Si tratta infatti di una misteriosissima persuasione reciproca.

la letteratura, don Chisciotte della Mancia, il vero inventore della lettura performativa, il primo lettore che decise di uscire al mondo per farsi una vita agendo ciò che aveva letto, il primo ermeneuta e postulatore del testo come produzione di fatti, come rappresentazione di una prassi vitale non già antecedente, ma conseguente, non già storica, ma profetica. Don Chisciotte raggiunge questa meta grazie alla scissione del suo io in due: l'*hidalgo* Alonso Quijano legge le vecchie storie cavalleresche, rinchiuso nella sua biblioteca, e mentre legge sogna di essere il cavaliere don Chisciotte e diventa il matto-saggio che prenderà le armi per agire sulla realtà. Borges, che si sa un Alonso Quijano che mai osò diventare don Chisciotte¹³, immagina in questo racconto una soluzione simile: Espinosa, il lettore, e i Gutre, i viventi, miserabili uomini divisi, quali forme inverse ma sostanzialmente identiche che si guardano a vicenda nello specchio senza mai ravvisarsi, si mettono d'accordo per partorire insieme l'unico corpo animato di don Chisciotte, il lettore-vivente. E come nel caso di don Chisciotte, la chiave di questa unione, di questa identificazione tra lettura e vita sarà appunto la fede. È solo per la fede che la lettura diventa vita, che leggere può essere anche agire sul mondo e su me stesso, per trasformarlo e trasformarmi; è la fede che rende pienamente efficaci i testi letti tornandoli vissuti, è la sola fede che opera, agisce e vive sia nei testi, sia nelle cose, sia in me, e vivendo fa vivere tutto e tutti. Solo quando si crede nel testo, quando si ha fiducia in ciò che vi si narra, il testo diventa realtà, agisce, produce, genera mondo. Si paga nonostante un prezzo altissimo, perché s'impara a vivere non solo leggendo e credendo in ciò che si legge, ma anche morendo. Espinosa non fa resistenza alla sua crocifissione perché finalmente si è riconosciuto credente, a dispetto dei suoi precedenti dubbi o della sua lunga indifferenza, perché quei rozzi contadini gli hanno mostrato la vera fede, la drammatica portata della totale e letterale imitazione di Cristo.

Ci troviamo di fronte a un atto di lettura molteplice e complesso, che comprende almeno tre letture singole. C'è innanzitutto la lettura immediata e visuale, razionale e non mimetica di Espinosa, consapevole del valore non letterale delle vicende narrate quando si tratta di prenderle come modelli d'imitazione. Poi, la lettura dei Gutre, che avviene a partire da quella di Espinosa, non è ormai immediata, visuale, razionale e non mimetica, bensì mediata, auditiva, credente –*ex auditu fides*– e pienamente mimetica, perché considera i fatti nella sua letteralità più schietta, e crede fermamente in essi come causa di un'azione efficace da loro stessi gestita. Finalmente, ci sarebbe una terza lettura, che non avviene che in modo differito, e che è quella che fa Espinosa dopo aver compreso la lezione dei Gu-

¹³ Lo confessa nel poema *La fama*: «Essere Alonso Quijano e non osare di essere don Chisciotte» (*La cifra, Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 127).

tre, quella interpretazione finale della sua previa lettura razionale e non mimetica, che diventa allora credente, mimetica e fattitiva¹⁴. Se i Gutre leggono letteralmente grazie alla iniziale lettura ad alta voce, non letterale, di Espinosa, questo rilegge recapitolativamente il testo —e rilegge pure, nel testo, la propria vita— alla luce della lettura letterale e mimetica dei Gutre, adoperando anch'esso un'ermeneutica non solo della letteralità e dell'imitazione assoluta, ma soprattutto della fede. Tanto i Gutre quanto Espinosa, gli uomini barbari e l'uomo civile, avevano perso la fede religiosa, ma il recupero non accade in modo diretto, bensì tramite un esercizio di *lettura fedele*, di adesione assoluta alla lettera del narrato, di fiducia poetica, di pieno e personalissimo abbandono alla seduzione del testo, di coinvolgimento vitale e totale —e non solo concettuale— nell'*epos* del Vangelo. Espinosa si riconosce dunque credente, a un tempo poetico e religioso—religioso perchè poetico—, in questo *hermeneutic turn*, accettandone le conseguenze vitali non solo con rassegnazione ma, si direbbe, con serena compiacenza e intima fruizione. La conversione di Espinosa, la scoperta della sua fede nascosta e negata è stata l'opera di una lettura, e non certo di una lettura solitaria, ma *relazionale*, di una vera *co-lettura*, che appunto per questo può definirsi anche una lettura vitale e non puramente intellettuale. Come dicevamo sopra, Espinosa e i Gutre si rispecchiano l'uno negli altri e tutti nel testo, diventando essi stessi dei testi viventi grazie alla lettura che hanno concelebrata¹⁵. La vita, e anche la fede, come si sa, hanno pure le loro impurità, le loro violenze, le loro asprezze, le loro atrocità; non si vive, e non si crede, con la purezza degli angeli, ma con la crudeltà degli uomini: ed è questa crudeltà, inerente alla vita e alla fede, ciò che rappresentano i Gutre nell'economia della trama narrativa. *More barbarico*, infatti, i Gutre ci insegnano che il vero senso spirituale della lettera risiede talvolta nella lettera nuda, e che la nostra risposta alla chiamata del Signore non può nascondersi dietro falsi sensi figurati capaci di toglierci o almeno addolcirci le responsabilità più dure. I Gutre ci insegnano la fede *per viam martyrii*.

Per viam martyrii, sì. Ma anche *per viam pueritiae*. I Gutre avevano dimenticato, nel lungo processo della sua barbarizzazione americana, la fede religiosa dei suoi antenati scozzesi, ma avevano invece acquisito un altro modo di sapienza elementare, propria della cosiddetta *fanciullezza spirituale*. «Espinosa sentì che erano co-

¹⁴ Per un altro disegno di questi giochi di letture incrociate, cf. L. Brintrup Hertlings, *Del azar a la necesidad, un quiasmo borgeano*, in «Acta literaria», 5 (1980), pp. 35-42.

¹⁵ La critica borgesiana ha sottolineato da sempre che il simbolo dello specchio, così frequente nei testi del nostro autore, serve anche a designare i modelli narrativi delle sue finzioni, costituendone una pauta di struttura e di analisi psicologica davvero ossessiva. Cf. J. Alazraki, *Versiones, inversiones, reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Gredos, Madrid 1977, *passim*.

me i bambini, che gradiscono più la ripetizione che non la variazione o la novità»¹⁶. La ripetizione, si sa, è uno dei fondamenti della fede, perché solo ci affidiamo a chi ci dimostra ripetutamente che non ci delude; la fede è fedeltà, e la fedeltà è un atto di natura iterativa. È appunto per questo che i bambini, che amano le cose ripetute, diventano modello di fede: «In verità vi dico: Chi non accoglie il regno di Dio come un bambino, non entrerà in esso» (*Mc* 10, 15; cf. *Mt* 19, 13-15; *Lc* 18, 15-17). Perché ripetono e chiedono ripetizioni, i bambini si fidano; perchè si fidano, credono. E in questo caso, i Gutre credono da bambini e da lettori, uniscono la fede infantile alla fede lettrice; gli mancava quest'ultima, avevano soltanto la fiducia del bambino che si lascia vivere semplicemente nel mondo e dal mondo, ma quando Espinosa gli rivela la potenza creatrice della lettura, la loro fede e la loro vita diventano piene. Ecco la formula borgesiana: Vivere non è soltanto leggere –come si dice spesso negli approcci critici al nostro autore–; *vivere è leggere con fede*, perchè solo la fede fa sì che il testo diventi azione e realtà. Come sosteneva Unamuno –e questa paronomasia può assaporarsi solo in spagnolo–, *crear es crear*. Credere è creare un mondo nuovo nel ricreare sè stessi, nel riconoscersi fedeli di un testo, svuotati da un testo, da una trama narrativa che uccide ogni trama anteriore ed illusoria per far nascere al suo posto la trama della vita vera e piena. Ogni lettore compiuto deve diventare ciò che legge, così come ogni cristiano è chiamato a diventare quel Cristo in cui crede, quel Cristo che è anch'Egli divino e narrativo Testo, *Epos*, *Logos*, *Verbum*. Per Borges –per questo Borges giudeocristiano suo malgrado, studioso della Kabbalah e della teologia–, il testo e la parola sono l'unica realtà, l'unica fonte dell'essere, l'unica verità, l'unica consistenza. Il testo è assoluto, eterno, divino; solo chi vi partecipa può relativamente esistere. Il testo testualizza tutto ciò che tocca, così come il Verbo divino crea, ricrea e redime tutta la realtà. Solo è vero lettore chi si fa uno con il testo e nel testo. È necessaria dunque la morte del lettore extratestuale, di quel lettore solo intellettuale che oggettiva il testo quale un semplice *esso* da conoscere ed astrarre, di quel lettore che consideriamo razionale e ragionevole, affinché possa nascere un altro lettore pienamente testuale, volitivo, credente, che non sappia ormai oggettivare il testo che legge, ma che sia capace di leggerlo leggendosi, trovandosi come uno scisso *tu* con cui dialogare ed in cui riconoscersi, identificandosi con il testo vitalmente e raggiungendo così nel *testo-tu-io* una trascendenza di ogni distinzione tra oggetto e soggetto. Ogni lettura seria è un atto di fede, ogni lettura è un battesimo di fede, un affondare nelle acque assolute e divine del testo –il che ci rimanda al motivo dell'alluvione attorno alla fattoria, della piena del fiume Salado–, la morte dell'uomo vecchio e –in esso– del mondo vecchio, perchè non testuali, e la nascita

¹⁶ J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 436.

dell'uomo e del mondo nuovi e vivi, perchè testuali e narrativi. In questa maniera, nell'avvenimento della fede va implicita un'esperienza vitale e temporale che viene data dalla natura stessa di un testo evangelico che, essendo narrativo, è in quanto tale temporale e vitale, e solo comprensibile nella sua specificità concreta e nel suo dialogale rapporto *con me*. Borges concepisce dunque la fede –anzi, qualsiasi possibilità di conoscenza– come un evento estetico, poetico, nel quale ci si rivela empiricamente, fattivamente, la propria identità e l'identità dell'intero universo, ma nel quale ci si domanda pure una vera e personale *azione* di testimonianza. Molto prima di Paul Ricoeur, Borges sa che l'uomo deve *se comprendre devant le texte*, riconoscersi, capirsi di fronte al testo, per poter poi capire il mondo e agire sulla realtà. Ciò che fanno Espinosa e i Gutre non è altro che una ferocissima, ma verissima *mimesi III* ricoeuriana, in cui il senso ultimo del testo si compie nella azione e nella vita stessa dei lettori¹⁷. Naturalmente, dire che il senso ultimo di un testo, e soprattutto di un testo narrativo, si compie nella vita dei suoi lettori vuol dire che la vita di questi non è altro che un'estensione, un prolungamento ovvero una manifestazione esteriore delle potenzialità dello stesso testo, cioè, che le diverse realtà in apparenza extratestuali della vita umana sono di fatto testuali, che tutto è testuale, che l'unica possibilità di essere è testuale, e pertanto, che il lettore, se veramente lo è, appartiene anch'esso all'universo del testo, fa parte del testo, diventa testo nel suo leggere credente¹⁸. Portare il testo alla vita, e convertire la vita in un testo, diventano dunque azioni ed assiomi equivalenti, operati dalla lettura; nell'atto di leggere il testo viene reconfigurato come vita, e la vita come testo. Vita e testo si identificano in un'unica realtà onto-bio-testuale.

Orbene, tutte queste rivelazioni sono donate ad un tratto a Baltasar Espinosa nell'attimo in cui deve decidere se accetta oppure resiste la sua morte. La decisione di accettarla traduce la sua lucidissima consapevolezza che vita e morte non sono altro che due aspetti di un unico testo, il testo della sua umanità vivente e morente, che rispecchia ed adempie un altro testo, composto da Marco quasi due-

¹⁷ P. Ricoeur, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México 1995-1998, vol. I, pp. 139-161; vol. III, pp. 866-900; Id., *La vida: un relato en busca de narrador*, in *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*, Prometeo Libros-Universidad Católica Argentina, Buenos Aires 2009, pp. 43-55.

¹⁸ «Mi tesis en este punto es que el proceso de composición, de configuración, no se consuma en el texto, sino en el lector y, bajo esta condición, posibilita la reconfiguración de la vida por parte del relato. Más exactamente diría que el sentido o el significado de un relato brota en la intersección del mundo del texto con el mundo del lector. [...] De ello resulta que el lector pertenece imaginativamente, al mismo tiempo, al horizonte de experiencia de la obra y al de su acción real. [...] Por último, es el acto de lectura quien consuma la obra, quien la transforma en una guía de lectura, con sus zonas de indeterminación, su riqueza latente de interpretación, su posibilidad de ser reinterpretada de maneras siempre nuevas en contextos históricos siempre diferentes [...], pues la lectura misma es ya una forma de vivir en el universo ficticio de la obra» (Id., *La vida: un relato en busca de narrador*, cit., pp. 48-50).

mila anni fa, un testo del quale si sapeva lettore, ma del quale ha appena scoperto di essere, da bravo lettore, anche redattore e attore. Ricoeurianamente, Espinosa ha acquistato la sua *identità narrativa*, si ha *compreso di fronte al testo*¹⁹, o meglio ancora, *nel* testo, *dentro* il testo, perchè il suo orizzonte è ormai pienamente testuale, perchè si è ormai fuso con l'orizzonte del testo. Attraverso l'esperienza dell'*alterità* del testo, ha raggiunto la sua *medesmità*²⁰, la sua vera identità a lungo negata, la sua rimandata *definizione vitale* tanto tempo sospesa tra il libero pensiero e l'agnosticismo del padre e la fede cristiana della madre. Borges, che trasferisce su Espinosa la sua propria identità cristiana nascosta e reticente, che non osa accettare e confessare apertamente quel Cristo che gli sfugge, che non può credere nella persona di Gesù, vuole credere invece nella sua storia, nel suo racconto, nella sua finzione, vuole sentirsi interpellato e sedotto non dal Cristo empirico, ma dal Cristo testuale. Non sarà il mondo, nemmeno saranno le persone più eccelse e sublimi —anzi, divine— del mondo, a muovere uomini come Espinosa e Borges, ma la letteratura e i suoi personaggi. Baltasar Espinosa solo riesce ad imitare Cristo imitando le azioni che si sono narrate su di lui, assimilando e agendo la trama del Gesù del Libro, e così finisce per imitare, naturalmente, anche le sue azioni empiriche. Accetta e fa sua la morte reale perchè prima ha accettato e fatto sua, da lettore, la morte raccontata. Vivere e morire non sono che uno sviluppo del leggere, e il reale un'eco del testuale. *Ad rem per verbum, ad mundum per librum*.

È alla luce di questo principio ontologico borgesiano appena citato che possiamo domandarci, per concludere: perchè il Vangelo di Marco? Perchè la scelta del più scarno, breve e conciso dei quattro Vangeli? Tra le varie ragioni possibili che potremmo addurre²¹, ci sarebbe una fondamentale, che dedurremo dal confronto tra i versetti che in ognuno dei Vangeli ci parlano dei doveri dei seguaci di Gesù:

¹⁹ Id., *¿Qué es un texto?*, in *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2010, p. 191; Id., *La vida: un relato en busca de narrador*, cit., p. 55.

²⁰ «Este movimiento apuntaría al segundo efecto de la máscara: la recuperación de la identidad del individuo a través de un salir de sí (el enmascaramiento), en cuyo punto de máximo alejamiento del yo se efectuará la autognosis. La lectura del evangelio contendría tendencias profundas del yo de Baltasar, no asumidas conscientemente, pero sospechadas por la escritura del relato. Estas tendencias o pulsiones profundas nos revelarían que a partir del punto más extremo del efecto de alejamiento que produce el discurso, se efectúa un retorno mítico al yo originario» (M. Rodríguez, *Tres versiones de Cristo según Borges*, cit., p. 18). Questa visione critica dell'*alterità* come strada verso l'identità è più mitica che cristiana o evangelica, ma in questo caso la formulazione cristiana non contraddice quella mitica, bensì la conferma.

²¹ La Bibbia che Borges legge e ama da bambino è quella anglicana della *King James Version*, e nella tradizione protestante il Vangelo di Marco viene considerato il primo ad essere redatto, la più pura e autentica testimonianza della dottrina di Gesù. Inoltre, si sa che Marco rivolse il suo Vangelo principalmente ai gentili e pagani di Roma; lo scrisse dunque non già per convincere gli ebrei che Cristo era il Messia profetizzato dall'Antica Legge, come fece Matteo, ma per convertire coloro che non avevano —come Espi-

Se qualcuno vuol venire dietro a me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua. Perché chi vorrà salvare la propria vita, la perderà; ma chi perderà la propria vita per causa mia, la troverà (Mt 16, 24-25).

Se qualcuno vuol venire dietro a me, rinneghi se stesso, prenda la sua croce ogni giorno e mi segua. Chi vorrà salvare la propria vita, la perderà, ma chi perderà la propria vita per me, la salverà (Lc 9, 23-24).

Chi ama la sua vita la perde e chi odia la sua vita in questo mondo, la conserverà per la vita eterna. Se uno mi vuol servire mi segua, e dove sono io, là sarà anche il mio servo. Se uno mi serve, il Padre lo onorerà (Gv 12, 25-26)

Se qualcuno vuol venire dietro di me rinneghi se stesso, prenda la sua croce e mi segua. Perché chi vorrà salvare la propria vita, la perderà; ma chi perderà la propria vita per causa mia e del vangelo, la salverà (Mc 8, 34-34; corsivo nostro).

In tre Vangeli, Gesù afferma che per ottenere la vita eterna bisogna essere disposti a perdere quella terrena *per causa sua* –Matteo–, *per lui* –Luca–, oppure *per servirlo* –Giovanni–; nei tre casi si richiede ai discepoli un’azione. Anche Marco prevede un’azione, ma fornisce un elemento lessicale che permette interpretare quest’azione come una *lettura*: solo nel Vangelo di Marco il buon discepolo deve dare la vita non già per causa di Gesù, ma per causa di Gesù *e del vangelo*. È evidente che Cristo non adopera qui il termine *vangelo* –εὐαγγέλιον – per far riferimento al prodotto generico-testuale a cui oggi si dà questo nome, e che non era certamente ancora scritto quando lui pronunciava queste parole, bensì per esprimere ciò che il termine significa in greco, ‘buona notizia’, vale a dire, il contenuto

nosa e come i Gutre al momento della loro rivelazione testuale e vitale – nessuna legge da seguire. Infatti i romani furono i responsabili materiali della crocifissione, e i Gutre, prima di uccidere il loro salvatore Espinosa, vogliono avere la certezza che anche gli uccisori di Cristo si siano salvati; nella loro primarietà mentale, i Gutre non vedono la colpa degli uccisori intellettuali di Cristo, ma solo la materialità del delitto compiuto dai romani. Il Vangelo di Marco rivolto ai romani sarebbe dunque una testimonianza della volontà divina di salvare i suoi carnefici. Una terza ragione della scelta di Marco è di natura formale. Matteo comincia la sua narrazione con la genealogia di Gesù, Luca con un esordio dedicato a un certo Teofilo e il tardo concepimento di Giovanni Battista, e Giovanni con lo splendido prologo sull’eterna generazione del Verbo e sulla sua missione nella terra; Marco, invece, preferisce cominciare ricordando una profezia d’Isaia che annuncia la venuta del Battista, precursore di Cristo: «Inizio del vangelo di Gesù Cristo, Figlio di Dio. Come è scritto nel profeta Isaia: “Ecco, io mando il mio messaggero davanti a te, egli ti preparerà la strada. Voce di uno che grida nel deserto: preparate la strada del Signore, raddrizzate i suoi sentieri”» (Mc 1, 1-3). Con questa menzione della profezia d’Isaia sul Battista, precursore di quel Messia la cui vita si narrerà tra poco, il Vangelo di Marco presenta l’intera missione di Cristo che sta per narrare come la realizzazione o consumazione di un testo previo, vale a dire come l’effetto storico e fattuale di una causa testuale, discorsiva, le parole d’Isaia. La scelta di Marco obbedisce dunque a l’ossessiva idea di Borges di un testo che non solo precede le cose, ma le genera, le determina, le contiene, le manifesta e le spiega. I fatti non precedono, ma seguono la storia che li narra: *in principio erat fabula*.

salvifico della sua dottrina, e non la forma verbale-narrativa che un giorno raccoglierà per scritto questo contenuto dottrinale. Ma qui non interessa il senso intenzionale delle parole di Gesù tanto quanto quello percepito e voluto da Borges²², a chi evidentemente non è passato inosservato che Marco è l'unico dei quattro biografisti di Cristo ad adoperare una parola la cui felicissima polisemia consente la sua decodificazione futura come *mise en abyme*, come ciò che in narratologia si chiama una *metalessi narrativa*, cioè, quel tipo di artificio per cui si verifica un'intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico, oppure di personaggi diegetici in un universo metadiegetico²³: in questo caso si tratta del diegetico Cristo, personaggio del prodotto testuale chiamato *vangelo*, che si pone al di là di questo per parlarne, per farne esplicito riferimento. Cristo menziona la stessa narrazione alla quale appartiene come *narratum*, dalla quale ci parla e della quale è a un tempo attore e commentatore²⁴, e così facendo — e sempre nella plausibile interpretazione borgesiana — si testualizza, si *letteraturizza*, identifica la sua realtà personale ed empirica con il testo che la narra. Poteva, d'altronde, fare altrimenti chi è in se stesso il *Logos*, il *Verbum*? Poteva non proclamare la sua testualità chi viene definito come Parola vivente, cioè, narrante? Obbediente a questo modello, Baltasar Espinosa si testualizza anch'esso, agendo una vera *metalessi di lettore*, assimilandosi al testo che ha letto fino a condividere la sorte del suo protagonista, Gesù, cui imita non già nella sua storicità empirica, ma nella sua funzione diegetica, nella sua esemplarità testuale, grazie a un tipo di lettura credente e *desidera-*

²² Nella *King James Version* del Vangelo di Marco frequentata da Borges il versetto 8, 35 dice: «For whosoever will save his life shall lose it; but whosoever shall lose his life for my sake *and the gospel's*, the same shall save it» (<http://www.earlychristianwritings.com/text/mark-kjv.html>) (31/09/2020).

²³ «[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétiques dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*» (G. Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, in *Figures III*, Éditions Du Seuil, Paris 1972, p. 244; cf. Id., *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2004, *passim*).

²⁴ Borges amava moltissimo questi giochi di scatole cinesi e di trasgressioni dei limiti tra testo ed extra-testo, tra finzione e realtà, tra sogno e vigilia. Nel saggio *Magie parziali del Don Chisciotte*, osserva: «Perché ci inquieta il fatto che la mappa sia compresa nella mappa e le mille e una notte nel libro delle *Mille e una notte*? Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore di *Don Chisciotte*, e Amleto spettatore dell'*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi. Nel 1833, Carlyle osservò che la storia universale è un infinito libro sacro che tutti gli uomini scrivono e leggono e cercano di capire, e nel quale sono scritti anch'essi» (J. L. Borges, *Altre inquisizioni, Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 952).

tiva, ferocemente mistica –può darsi una mistica che non sia feroce?–²⁵, che fa della sua morte una trasfigurazione in cui l'io vero viene finalmente riconosciuto e riacquistato²⁶.

²⁵ Il raffronto tra lettura desiderativa e misticismo è di Roland Barthes: «Ainsi, la lecture désirante apparaît, marquée de deux traits fondateurs. En s'enfermant pour lire, en faisant de la lecture un état absolument séparé, clandestin, en quoi le monde entier s'abolit, le lecteur –le lisant– s'identifie à deux autres sujets humains –à vrai dire bien proches l'un de l'autre– dont l'état requiert également une separation violente: le sujet amoureux et le sujet mystique» (*Sur la lecture*, in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Éditions Du Seuil, Paris 1984, p. 43). L'identificazione *innamorato-mistico* si basa appunto sull'idea chiave della nostra analisi del racconto, la fede. L'innamorato quanto il mistico aderiscono ai loro oggetti con passione credente.

²⁶ Occorrerebbe dire una parola sul perché del nome Baltasar Espinosa. Chiaramente il cognome Espinosa ci rimanda al sostantivo spagnolo *espina*, il quale a sua volta fa riferimento alla corona di spine di Gesù, simbolo della sua regalità insieme alla sua sofferenza. L'identificazione funzionale ed imitativa di Espinosa e di Cristo viene così sottolineata dalla connotazione del cognome. Il senso di Baltasar, invece, sembra meno chiaro. Non credo che Borges abbia voluto ricordare il re mago, come sostiene R. Borello (*El Evangelio según Borges*, in «Revista Iberoamericana», XLIII, 100-101 (1977), p. 504), perché i nomi dei re magi non appaiono nei Vangeli, ma provengono da tradizioni folcloristiche posteriori. Sembra molto più pertinente collegare questo nome al re di Babilonia che interviene nella storia del profeta Daniele, nell'Antico Testamento, dove si narra che nel trascorso di un banchetto il re Baldassar vede una mano misteriosa che scrive sulla parete delle lettere indecifrabili, che Daniele finalmente interpreta come un annuncio delle già prossime detronizzazione e morte del re, a cui rimprovera per la sua condotta arrogante e idolatrica (*Dan 5*, 1-31). Il re Baldassar affronta, dunque, un testo il cui senso gli sfugge, che non può comprendere nella sua portata ultima, che non sa leggere; Daniele gli insegna a leggere, e gli fa vedere come in quel testo si racchiude il suo destino. Il testo, profetico, è causa degli eventi che annuncia, è fattitivo, è performativo, come lo sarà pure nel racconto di Borges il Vangelo di Marco. Se Daniele rivela al re il modo adeguato di leggere ed agire il testo del suo destino di morte, i Gutre rivelano al nuovo Baldassar il *fatum christianum* offertosi a lui nel testo evangelico, e il modo feroce di assumerlo e compierlo nel suo senso imitativo e produttivo più radicale. I Gutre non si chiamano certo Daniele, ma sono servitori del cugino Daniel, il padrone della fattoria che aveva invitato Espinosa a venire in campagna: non è dunque un Daniele chi insegna a leggere nel racconto di Borges, ma chi conduce verso coloro che insegneranno a leggere, chi possiede e comanda quella scuola di lettura e di epifania testuale. La funzionalità è analoga.

Il ritmo dell'azione in “*Le beau et le bien*” di Simone Weil

Mary Elisabeth Trini

Abstract: La presente rilettura del saggio giovanile di S. Weil *Le beau et le bien*, vuole dispiegarsi più come un esercizio di adesione al pensiero dell'autrice che come una sistematica interpretazione dello stesso. Nel portarlo avanti ci si servirà ineludibilmente di una chiave ermeneutica che vuole mettere in luce alcuni snodi della riflessione weiliana – il corpo e la questione del male, la Forma ed il suo evento in bellezza, il ritmo che caratterizza la struttura ontologica del reale –, nella convinzione che a partire dallo scritto preparato per il maestro Alain, S. Weil sia già in contatto con alcune ispirazioni che verranno sviluppate negli anni della maturità. Il percorso svolto avrà come interlocutori alcuni interpreti del pensiero di S. Weil, e questo non nell'intento di escluderne altri, ma nella consapevolezza che si viene da e ci si radica in certi luoghi, del mondo e del pensiero, essendo questo radicamento e rapporto l'inizio stesso della ricerca.

Keywords: corpo; effort; gesto; ritmo; metaxy.

* javier_gonzalez@uca.edu.ar.

The Rhythm of the Action in Simone Weil's «Le beau et le bien»

Abstract: This reinterpretation of Simone Weil's early essay, *Le beau et le bien*, is intended to unfold more as an exercise of adherence to the author's thought than as a systematic interpretation of the same. In developing it, we will inevitably use a hermeneutic key that wants to highlight some of the points of weilian reflection – the body and the question of evil, the Form and its event in beauty, the rhythm that characterizes the ontological structure of reality – in the belief that starting from the writing prepared for the teacher Alain, S. Weil is already in contact with some inspirations that will be developed in the later works. In our path I will have as interlocutors some interpreters of S. Weil's thought, and this not with the intention of excluding others, but in the awareness that one comes from and takes root in certain places, of the world and of thought, since this rootedness and relation are the very beginning of the research.

Keywords: body; effort; jest; rhythm; metaxy.

Introduzione

Nel noto saggio giovanile, intitolato dalla stessa Simone Weil *Le Beau et le Bien*, rifugge la figura di Alessandro Magno attraverso un aneddoto tratto dalle *Vite parallele* di Plutarco¹. I soldati alessandrini, dopo giorni che si davano all'inseguimento di Dario, sono sfiancati; ad Alessandro è offerta dell'acqua in un elmo. Il grande sovrano fa per prenderlo ma guardando i suoi uomini si ferma e lo rifiuta. Ciò che accade di seguito è un rifiuto che viene condiviso da tutti gli altri soldati. Una giovanissima Simone Weil alle prese con gli esercizi di scrittura filosofica propiziati dal maestro Alain, nell'analisi costruita attorno a questo episodio anticipa quella che verrà progressivamente raffinata come sua concezione dell'esperienza artistica. Tuttavia, Simone Weil non è sola in questo percorso e, anzi, la spiccata unità e convenienza rinvenibile nelle sue riflessioni sul tema, si scoprono segno oltre che di un continuo esercizio di vigilanza e riletture di sé, della propria affettività e del proprio pensiero, anche di un saldo radicamento ad un ambiente culturale e filosofico dal quale l'autrice ha saputo trarre nutrimento.

1. Una premessa di orfica memoria. Il corpo del peccato

Nella rivisitazione fatta da Weil dell'episodio plutarcoiano riesce ad emergere lo studio – nel suo significato più fedele di tensione zelante, sollecitudine e cura – di una certa tradizione greca che possiamo far risalire su indicazione dei suoi stessi eredi, all'orfismo e alle religioni misteriche, infine a Platone². Quando Weil

¹ Vista la brevità del passo, ci è possibile riportarlo per intero: «In quel tempo dunque [Alessandro] moveva contro Dario per attaccarlo di nuovo; ma non appena seppe che era stato catturato da Besso, rimandò a casa i Tessali, assegnando loro, oltre la paga, un donativo di duemila talenti. Durante l'inseguimento, che fu lungo e difficile (in undici giorni percorse a cavallo tremila e trecento stadi), la maggior parte dei soldati cedette, soprattutto per la mancanza d'acqua. Fu in quell'occasione che si incrociarono con lui alcuni Macedoni che portavano a dorso di mulo, in otri, dell'acqua, ed essi: "Ai nostri figli – dissero –, ma se tu vivi ne avremo degli altri, nel caso perdiamo questi". A queste parole, prese tra le sue mani l'elmo, ma guardandosi attorno vide tutti i suoi cavalieri che piegavano il capo a guardare sull'acqua; allora non bevve, ridiede l'elmo e, lodati i donatori, disse: "Se bevo io solo, questi si perderanno d'animo". Perciò i cavalieri, vista la sua temperanza e la sua grandezza d'animo, gridarono che li guidasse innanzi con fiducia e sferzarono i cavalli: fino a quando avevano un tale re non sentivano la stanchezza, non avevano sete, in una parola non si consideravano seppure mortali» (Plutarco, *Vite*, a cura di D. Magnino, vol. IV, 42, Utet, Torino 1996, pp. 411-413).

² Sul rapporto anima-corpo in chiave non dualistica si veda il contributo di L. Brisson, *Platone e la questione del dualismo*, in L. Candiotti (ed.) *Senza dualismo. Nuovi percorsi nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano 2015, pp. 34-43, di cui possiamo evidenziare la seguente affermazione: «L'anima non si oppone però radicalmente al corpo dal momento che si colloca a livello intermedio tra sensibile e intelligibile, come è chiarito da Platone in due passi (*Tim.* 35a-b, 41d). . .» (*Ibid.*, p. 39); o ancora «Il corpo, nel processo

scrive «L'azione è quel rifiuto di ogni movimento animale, l'immobilità scultorea e la meditazione senza parole, attraverso il solo governo dei muscoli»³, o ancora «[...] egli deve scegliere tra essere animale ed essere uomo»⁴, questa *animalità* non ha a che fare con la distinzione riguardante il βίος che indica le modalità di svolgimento della vita, il «come» si vive, la vita nella sua occupazione, e la ζωή, principio vitale comune a tutti gli esseri viventi, ma è strettamente connessa alla sfera della ψυχή, dell'anima nella sua partizione platonica.

Rievocare una distinzione tutto sommato manualistica in relazione ad un tratto che Weil individua come risvolto possibile dell'agire umano è opportuno da una parte perché si eviti di collocare sotto il dominio dell'«animalità» la realtà del corpo, dall'altra perché la si distingua al contempo dalla materialità *tout court*. Una tale premessa è necessaria a noi e a Weil che la sottolinea a più riprese nel saggio giovanile, per avere ben chiaro *cosa* si oppone al sopraggiungere della azione bella, sia che essa riguardi la vita buona sia che invece si riferisca all'arte nelle sue diverse forme, rivelando al contempo le origini di quella concezione di santità dell'artista cui Weil farà più volte riferimento nei *Quaderni*. Quando Weil parla del moto animale che primariamente e immancabilmente ha la sua parte nell'azione umana, dunque anche in quella di Alessandro Magno, non lo lega direttamente al possesso del corpo o delle passioni afferenti e, in definitiva, nemmeno alla costituzione materiale che si intreccia all'essenza naturale e spirituale dell'uomo. Sembra legarlo, invece, per influenza alainiana, ad una forma di mollezza dello spirito che non si dà una disciplina⁵. Il problema, per Weil, non riguarda ogni tipo di movimento, pulsione o moto d'animo, ma un movimento che accostato all'uomo diventa animalesco; non sono i muscoli ad essere oggetto della sua precoce repulsione ma la loro lassità, conseguenza di un perseverare accidioso della volontà. Possiamo individuare qui, anticipato, quel ribaltamento assunto dalla filosofa della posizione trattata alquanto vagamente che appiattisce i rapporti tra il corpo e lo spirito sulla

di metempsychosi rappresenta la qualità dell'anima, nel senso che il corpo intrattiene una relazione molto forte con l'anima della quale manifesta la qualità» (*Ibid.*, p. 40). Sulle religioni mistiche e le dottrine orfiche si veda l'ampio studio curato da P. Scarpi, *Le religioni dei misteri*, vol. I: *Eleusi, dionisismo, orfismo*, Mondadori, Milano 2002.

³ S. Weil, *Il bello e il bene*, a cura di R. Revello, Mimesis, Milano 2013, p. 25. L'originale *Le beau et le bien* è uno scritto proveniente dal «Fonds Simone Weil», contenuto anche nelle *Oeuvres Complètes* edita da Gallimard e dirette da André A. Devaux e Florence de Lussy (G. Kahn - R. Kühn (eds.), *Premiers écrits philosophiques*, vol. I, Paris 1988, pp. 60-73, d'ora in poi *OC I*).

⁴ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 26.

⁵ Cf., il seguente passo di Alain: «[...] Sordo e muto contro gli assalti continui che vengono da fuori, non in agguato e smarrito come un animale, ma solo per un ordine preciso attento a guardare e ad ascoltare: tale è l'eroe. E il suo primo modello fu la statua, perché non cambia mai» (*Propos sur l'esthétique*, PUF, Paris 1948, tr. it. *Pensieri sull'estetica*, a cura di E. Bonora, Guerini, Milano 1998, p. 24).

“prigionia” di quest’ultimo da parte del primo ovvero sulla schiavitù del primo sotto il secondo. Nella concezione weiliana, oltre ad essere registrata una certa confluenza con la (e influenza della?) psicanalisi, è presente tutto un filone filosofico impegnato nello smascheramento dell’“innocenza” dello spirito rispetto al corpo e alla materia, in favore di un approfondimento della percezione, imprescindibile passaggio innanzitutto nello studio del rapporto tra mente/anima e corpo⁶.

I temi che afferiscono a questa esigenza filosofica sono tuttavia ulteriori e Weil ne mette precocemente in luce uno che resterà definitivo, segnandone anche la già citata concezione dell’artista come *santo*, fino alle estreme indagini della sua riflessione. Immaginando l’alternativa all’azione di Alessandro, scrive: «Adesso Alessandro è solo e non c’è nessuno sguardo su di lui a sostenerlo. È solo e ha sete, sa che altri uomini in quel deserto hanno sete, ma non li vede. Intravede dell’acqua, si precipita su di essa e la beve. È un movimento privo di coscienza, fatto dormendo. È esattamente questo *il peccato*. È sonno il peccato e il peccatore ne prende coscienza solo nel momento in cui si riprende»⁷. Non è forse azzardato suggerire che in *Le beau et le bien*, Simone Weil sia già in contatto, per carattere, per frequentazioni letterarie, per *hasard*, con un interrogativo ben più grande di lei che Miklos Vetö individua come fondamentale negli sviluppi del suo pensiero: la domanda metafisica sul male⁸. Mettendo in luce la dualità delle cause – il bene e la necessità – che Weil assume da Platone ed eredita da Kant – il noumeno ed il fenomeno –, Vetö ne evidenzia un’altra che ritiene essere originale di Weil e che possiamo ricondurre alla sfera della soggettività, una «terza categoria, irriducibile alle altre due, il *moi* che è la forma “personale” (= egoista) dell’esistenza dell’uomo»⁹.

⁶ L’impostazione di Weil possiamo riassumerla attraverso un suo commento alle pagine platoniche dove si trova l’immagine dell’uomo come pianta che ha le radici nel cielo e nelle quali la filosofa estrae una teoria della castità: «Quella pianta è irrorata da un’acqua celeste, un seme divino, che penetra nella testa [...] Ma nell’uomo o nella donna che lasciano inerti le facoltà più elevate dell’anima i moti circolari nella testa si turbano, si arrestano. E il seme divino discende allora lungo la colonna vertebrale e diviene desiderio carnale». Così, «invece di considerare l’amore di Dio una forma sublimata del desiderio carnale [...], Platone riteneva il desiderio carnale una corruzione, una degradazione dell’amore di Dio» (*La rivelazione greca*, Adelphi, Milano 2014, pp. 180-181).

⁷ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 27.

⁸ Cf. oltre all’insuperabile testo su Simone Weil (M. Vetö, *La métaphisique religieuse de Simone Weil*, Vrin, Paris 1971, pp. 24-25, pp. 40-41), dello stesso autore anche *Le mal selon Simone Weil, Akten XIV Kongresses Fur Philosophie*, vol. III, Herder, Vienne 1969, pp. 628-633.

⁹ M. Vetö, *Le mal selon Simone Weil*, cit., p. 628 (T.d.A.).

Anche concedendo questa chiave ermeneutica che colloca Weil saldamente tra i filosofi della Modernità¹⁰, emerge in modo più chiaro come la causa reale di un'azione che diverge dal bene e che avrebbe connotato quella di Alessandro come "animalesca", non è il corpo nella sua finitezza ma l'io nella sua forma egotica¹¹, escrescenza di una libertà, *principium individuationis*. Questo è verificabile al punto che sovente ci è possibile affermare di essere stati *presi* nel corpo da disagi e bassezze che trainano la carne e in essa poi si compiono, e che al contempo, il corpo che si risparmia in volontà acquisisce dei moti suoi propri che diventano segni dell'abitudine impressavi dall'io. A trainare sarebbe il *moi*, direbbe il Platone del *Filebo* questa *ostrica* che racchiude la piccola perla, e che in rapporto all'altro da sé si muove nel pensiero, costituendo una «sfera ontologica autonoma, quella del *moi*»¹², per l'appunto. Questa linea interpretativa dà ragione dell'avversione di S. Weil alla sfera del "personale" e alla stessa ripresa filosofica del concetto di "persona" che scontrerebbe il peso di una concezione fin troppo soggettivistica del termine alla quale farebbe riferimento anche "la Weil moderna". Restano, invece, inspiegate da questa proposta alcune esigenze a mio parere decisive del pensiero weiliano.

Innanzitutto la precoce consapevolezza di un'*impossibile neutralità* ovvero spersonalizzazione dell'esperienza: è questa l'istanza teoretica che fa trovare all'autrice in Cartesio una «teoria delle emozioni come segni»¹³, istanza cui Weil darà seguito approntando la sua stessa teoria della lettura. In secondo luogo, strettamente legata alla prima e prevalente sui nuclei teorici che avvicinano la filosofa alla gnosi, v'è l'emergenza della questione della *forma* e dunque dell'estetico, presente dalle giovanili produzioni fin oltre l'apertura di senso che segue al coinvolgimento nella guerra in Spagna e all'anno in fabbrica, e che costituisce per S. Weil la definitiva impossibilità di pensare che l'essere si riduca alla forza. La «tappa essenziale» che ruota intorno all'esperienza del bello e alla sua considerazione filosofica rappresenta un punto chiave nella costituzione di una «metafisica della grazia» come approdo dell'avventura di S. Weil, secondo la proposta di Emmanuel

¹⁰ Sono queste in definitiva le posizioni di Miklos Vetö, di Massimo Cacciari (*Platonismo e gnosi. Frammento su Simone Weil*, in «Paradosso», 1 (1992), p. 130) e di Chiaretto Calò che lo sottolinea specialmente in riferimento al testo weiliano e al linguaggio di cui si serve (*Simone Weil. L'attenzione: il passaggio dalla monotonia dell'apparenza alla meraviglia dell'essere*, Città Nuova, Roma 1996, p. 8).

¹¹ Ancora Vetö commenta la posizione weiliana affermando che essa riesce a sottrarsi «all'abitudine di rimandare la responsabilità del peccato e dell'errore a qualcosa che non è "l'essenziale" nell'uomo» (M. Vetö, *Le mal selon Simone Weil*, cit., p. 633) ma mantiene proprio nella sfera del *moi* un dualismo mai approfondito tra il bene e l'essere da una parte e il male dall'altra.

¹² *Ivi.*, p. 630.

¹³ S. Weil, *Sulla Scienza. Saggi di Simone Weil*, a cura di M. Cristadoro, Borla Editore, Torino 1971, p. 38.

Gabellieri¹⁴ che risponde all'ermeneutica incominciata da Vetö offrendone in definitiva un'alternativa. Non è casuale, infatti, che Gabellieri si soffermi sulla questione della soggettività/individualità negando un passaggio rocambolesco e "naturale" da una filosofia del soggetto al suo contrario radicale.

In riferimento alla nostra trattazione e secondo un'impossibile neutralità ermeneutica da parte di chi scrive, ad innescare una diversa possibilità interpretativa della questione ontologica impostata magistralmente da Vetö, è lo snodo della *forma*, termine del quale riporto una definizione particolarmente efficace: «la forma [...] (e dunque l'estetico, potenza che anticipa il significato), è il movimento originario dell'affetto verso il mondo, cura per la sua incessante esistenza, desiderio, volontà e preoccupazione verso la cosa, che ne evoca l'intimità, prima che questa entri nel cerchio deperibile dell'usura»¹⁵. Non è allora oggetto dell'odio, il corpo e con esso la persona, né principio di divisione, ma al contrario oggetto d'amore e dono di identità che chiama all'azione e risveglia alla cura. Infatti, scrive S. Weil già nel saggio giovanile, «il bene non è una condizione di non-peccato, ma una perpetua azione»¹⁶ divergente senza la quale il corpo si volge dall'interno in corpo del peccato, attraverso un assopirsi che, se comincia con l'assopire l'azione, si tramuta ben presto in una azione perversa che si veicola effettivamente in quanto male – perché, nota Xavier Tilliette in riferimento alla concezione weiliana del male, «la concupiscenza, la sessualità, il desiderio, l'avidità, come le armi e le trappole... non sono niente, sono neutrali, finché una libertà non li abbia accesi, fatti scattare»¹⁷.

2. Risvegliare l'effort nell'arte

È dunque nell'azione che viene discriminata la bontà e verità nell'esistente, scoperta da rinnovare continuamente che costituisce il risveglio sempre zelante dello spirito e che Weil riceve come eredità filosofica¹⁸ dai maestri francesi Lagne-

¹⁴ E. Gabellieri, *Être et don. Simone Weil et la philosophie*, Ed. Peeters, Louvain-Paris 2003, p. 229.

¹⁵ P. Coda, *Il Logos e il nulla*, Città Nuova, Roma 2003, p. 343.

¹⁶ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 20.

¹⁷ X. Tilliette, *Del male e del bene*, Città Nuova, Roma 2001, p. 25. Tilliette sottolinea anche come l'intendimento weiliano del male si cristallizzi in quella profonda «figura sintetica» che è il *malheur* e che unisce la dimensione del peccato-attività e quella della sofferenza-passività, infatti «il male è soffrire, ed è far soffrire» (*Ivi*, p. 14).

¹⁸ Sul radicamento di pensiero in riferimento agli scritti giovanili, si veda un fondamentale articolo di R. Revello, *La formazione di un lessico. I primi scritti di Simone Weil*, in «Rivista di Filosofia Neo-scolastica», 4, XCVI (2004), pp. 699-738. Vale la pena ricordare che nella sua autobiografia spirituale Weil ricondurrà la coerenza del suo itinerario filosofico e spirituale ad un'ispirazione sostanzialmente cristiana (cf. S. Weil,

au e Alain, tradotta da quest'ultimo secondo i termini di una «logica dello scarto»¹⁹ per la quale lo spirito è «facoltà di dubitare, realizzazione sempre parziale e opposizione incessante, in una parola: *sacrificio*»²⁰. Da questa concezione risalente a Maine de Biran per la quale noi non siamo certi della realtà del mondo esteriore se non attraverso l'*effort* muscolare, con il quale modificiamo questo mondo, cominciando la verità²¹, Weil prende le mosse in *Le Beau et le Bien* per affermare che per l'uomo la materia diventa «oggetto percepito solo allorché l'arte gli ha insegnato a vederla bella»²² laddove questo apprendistato è una reale riproposizione (nell'arte di primissimo ordine, una reale attualizzazione) del sacrificio. Questa stessa dinamica avviene anche nella lettura del racconto di Alessandro che ad un certo punto Weil sdoppia in due prospettive, individuabili in definitiva come 1) la parte dell'artista e di chi produce attraverso lo sforzo il bello dell'opera, 2) la parte del fruitore che partecipa di quel bello e, in un modo tutto da sperimentare, di quello sforzo o sacrificio. L'unità delle due prospettive viene descritta nei termini di un'unità di intenti o unità reciprocante la quale sola consente l'evento della forma che chiamiamo oggetto di un piacere puro: la bellezza.

Dal punto di vista di chi guarda, scrive S. Weil, Alessandro non è pensato come spirito ma come corpo, «corpo umano, vale a dire materia che ha ricevuto la forma dello spirito umano, proprio come il tempio»²³. La bella azione di Alessandro è presentata come oggetto di contemplazione, «spettacolo», racconto: mito²⁴. Nella contemplazione prestata alla figura di Alessandro avviene quel mirabile scambio di sensi – fra l'universale del bene e il particolare dell'ordine delle necessità – attraverso il quale è dato riconoscere la bontà della sua azione, lasciandosi prendere dalla bellezza. È quello che per la Weil di *Le beau et le bien* avviene in modo spiccato nelle trame del mito e della letteratura: non giudico le azioni di un personag-

Autobiografia spirituale, in *Id., L'attesa di Dio*, Casini, Roma 1954, p. 37: «[sono] per così dire nata, cresciuta e sempre rimasta nell'ispirazione cristiana».

¹⁹ O. Reboul, *L'homme et ses passions d'après Alain*, PUF, Paris 1968, vo. I, pp. 25-51.

²⁰ R. Revello, *Postfazione*, in *Il bello e il bene*, cit., p. 43 (corsivo nostro).

²¹ Cf. J. Lagneau, *Célèbres leçons et fragments*, PUF, Paris 1964², p. 305.

²² S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 14. Cf. A. Mennesson, *Purifier la perception. Le rôle de l'art dans les premiers écrits*, in «Cahiers Simone Weil» XLII, 2 (2019).

²³ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 24.

²⁴ Commenta Canciani: «Il gesto solenne che compie [Alessandro] è morale perché è bello e in quanto bello è salvifico. Non importa se questo fatto sia avvenuto o meno: è stato raccontato così e nella sua ferma, necessaria bellezza, costituisce per noi un mito, vale a dire un tramite alla conoscenza» (*"Il bello, mito del vero, trappola del bene". Bellezza, arte e lavoro nei primi scritti di Simone Weil*, in L.M. Lorenzetti - M. Zani (eds.), *Estetica ed esistenza. Deleuze, Derrida, Foucault, Weil*, Franco Angeli, Milano 2001, p. 46).

gio «se non nella misura in cui io stesso mi penso agente in lui»²⁵, secondo un principio che Weil trae da Platone per cui «la morale non è che per sé» e il bene – come il male – è sempre nel soggetto, «prima opposizione con il bello, dal momento che il bello è l’oggetto per eccellenza»²⁶. Per chiarire ulteriormente la sua posizione, Weil fa un commento sul riconoscimento di un’azione morale, ovvero sulla possibilità di percepire un’azione come bella, e scrive:

Di un’azione morale osservata dall’esterno si dice che essa non consiste nella semplice conformità alla legge, ma nell’*intenzione*, poiché si suppone la possibilità di un fine nascosto [...] Come per gli stoici la verità di un pensiero non consiste solamente nella sua conformità a un oggetto, esistente o astratto, ma soprattutto nella forza con la quale la mano del pensatore afferra, per così dire, il suo pensiero, così la moralità non è un rapporto tra un’azione e una legge – rapporto che si troverebbe sempre nell’oggetto ed esteriore a me. Il vero bene, che implica questo rapporto come il superiore implica l’inferiore, è il libero atto di volontà: esso determina l’obbligazione di conformarsi alla legge morale. Senza la volontà che afferri la legge e la voglia realizzare nell’azione, la moralità non è niente²⁷

Nel vedere l’azione di Alessandro, «dallo stesso piano dei soldati», ci è resa manifesta la differenza tra lo spirito il mondo, favorendo innanzitutto il riconoscimento della *materia* e il primo risveglio che mi fa affermare che «io non sono ciò»²⁸. Nell’*effort* che nasce dal contatto con gli elementi dell’universo, commenta Revello, viene spezzato «quel *mélange* passionale di spirito e di carne, perché la loro separazione cartesiana è il primo passo della coscienza morale»²⁹. Ancor prima d’esser cartesiana, la separazione è senz’altro platonica – si pensi al procedimento seguito nel *Filebo* che nel sapiente dividere e rimescolare gli elementi del *piacere* e del *pensiero* ha di mira non solo il risveglio della moralità ma a monte e ulterior-

²⁵ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 19.

²⁶ *Ivi*, p. 17. Il rafforzamento di questa posizione pienamente umanistica che possiamo ricondurre al verbo alainiano, verrà in seguito raffinato nella tematizzazione della figura del *malhereuse* che sfugge all’ultrasoggettivismo dell’eroe di stampo moderno, il qualche si ritrova ad essere genitore unico e inequivoco della propria colpa, annullando lo spazio della fatalità. In risposta a questo annullamento da parte del pensiero moderno, Weil propone una rievocazione dell’apeiron anassimandro attraverso l’attenzione al piano dell’*hasard des evenements*.

²⁷ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., pp. 19-20.

²⁸ *Ivi*, p. 29. Una tale affermazione corrisponde anch’essa all’impostazione di Alain per il quale tutto il pensiero, suo e nostro, «sono un affare d’uomini, e che si regola tra uomini. È una gran cosa, essere uomo. È il rifiuto di ogni altra cosa» (R. Moysse, *Alain et Dieu*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 57 (1952), p. 257).

²⁹ R. Revello, *Postfazione*, cit., p. 45.

mente, la sua fonte³⁰. Difatti ritroviamo anche nel filosofo greco la semantica di uno *strappo* da sé che risveglia o *percuote*³¹ l'anima tutta intera e viene a rappresentare il contatto con il bello anche per una Weil liceale che scarta molto presto la possibilità di una fruizione "borghese" del bello, basata su una pacifica convivenza tra noi e l'oggetto della contemplazione: «essere infatti un tutt'uno con l'armonia che osservo in lui [l'oggetto, la cosa bella] è il primo momento del sentimento estetico, il momento del sonno»³². Percepire le cose al vertice del loro ordine, percepirle *in bellezza*, comporta necessariamente l'innesto della distanza appena evocata, comporta «Affermare: "io non sono quello" [e quindi] porre il tempo come perfetto in sé senza me, vale a dire parlo come bello»³³.

Ora, se questo è il punto di vista dei "soldati", quale sarebbe quello di Alessandro? Il suo deve essere un risveglio ancora più brusco. In effetti, Alessandro deve sentire in modo particolarmente acuto ed efficace, la possibilità sempre realizzabile dello «stridore di denti», della caduta. Come intenda la giovanissima Weil la portata di una domanda sul male è cosa su cui, forse, farsi un'opinione, non certo verificabile se non negli esiti e sviluppi della sua riflessione dai quali a tal proposito ci è possibile estrarre un'immagine ricorrente, forse flaubertiana, quella dell'orso bianco³⁴: «Non c'è pericolo di restare senza orsi bianchi, ed ESSI SI EQUIVALGONO TUTTI. *Lo strappo doloroso nell'anima che cessa di pensare a qualcosa è il modello del bene*»³⁵. In un libro a tratti ispirato, Chiaretto Calò ci ricorda che l'orso bianco è per Weil il tabù, il divieto suscitato dalla proibizione che diventa ossessione e che non potendo essere estirpato va "addomesticato", rivolto contro di sé perché dia frutto e riveli la sua virtù soprannaturale, vale a dire la sua natura *metaxologica*³⁶.

³⁰ Sul *Filebo*, si veda la seguente raccolta di saggi in due volumi: M. Dixsaut – F. Teisserenc (eds.), «*Commentaires*» e «*Contextes*»: *La fêlure du plaisir: études sur le «Philèbe» de Platon*, Vrin, Paris 1999.

³¹ Cf. M. Marianelli, "La percossa del bello". *La bellezza come discesa e ascesa in Simone Weil*, in «*Sophia*», II, 2 (2010), pp. 190-208, che si serve proprio di questa semantica per ripercorrere l'azione che svolge la bellezza nel saggio giovanile weiliano.

³² S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 29.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. Calò sulla continuità tra l'immagine flaubertiana e quella di cui si serve Weil (cf. il suo già citato *Simone Weil*, cit., pp. 23-25): «La felicità, per gente della nostra razza, è nell'idea e non altrove... Fai come me. Rompi con l'esterno, vivi come un orso, un orso bianco, e manda a farsi fottere tutto, e te stesso anche» (G. Flaubert, *Lettera a A. Le Poittevin*, 16 settembre 1845, in F. Rella (ed.) *Bellezza e verità*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 104).

³⁵ S. Weil, *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1982, vol. I., p. 278, d'ora in poi *Q I* (corsivo nostro). Cf. nello stesso testo anche p. 237: «Paradiso terrestre; non mangiare la mela somiglia al non pensare all'orso bianco. Ossessione. Virtù negativa; pensieri rivolti lontano dalle ossessioni».

³⁶ Cf. E. Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux. Pour une métaxologie*, Hermann, Paris 2019.

Quello che avviene nella dinamica che trasporta l'azione di Alessandro nel bene è finalmente definito da Weil nei termini di uno strappo da qualcosa, che nel saggio giovanile assomiglia non poco a quel *moi* vettore ed elettore del male chiamato in causa da M. Vetö; infatti, scrive Weil, il bene stesso è «quel movimento con cui ci si strappa da se stessi in quanto individui, in quanto animali, per affermarsi uomini, partecipi di Dio»³⁷. Con la Weil dei *Cahiers*, Alessandro era ossessionato da un divieto (non bere quell'acqua? O qualcosa di più oscuro?) e questa ossessione ha dovuto essere ritorta contro le cose *proprie*, ipocrisie, inganni, dolori, povertà. In questo *effort* concesso dal limite, anche il divieto è diventato un *metaxy*, spazio o figura di una distanza sempre da *rifare* tra il "non devo" e "mai farò" che trasporta «dal tempo all'eternità»³⁸.

3. Il ritmo dell'azione: gesto e arresto

Procedendo anch'essa attraverso una «logica dello scarto» che elegge gradualmente i punti saldi dell'indagine, in *Le beau et le bien* S. Weil approfondisce la dinamica dell'azione bella di Alessandro arrivando ad affermare che la sua moralità non è nell'atto bruto di versare l'acqua ma nei gesti. Prima di sondare la nozione di gesto, rileviamo come dicendo questo Weil escluda la possibilità di contatto con un'opera d'arte attraverso la sua esclusiva fruizione: non si tratta di produrre qualcosa e di fruire poi di un prodotto. Questo tipo di valutazione dell'opera resta evidentemente esteriore, non risveglia l'attenzione ed infine annoia, lasciandoci nella «monotonia dell'apparenza»³⁹. D'altra parte, una spiegazione moraleggiante di un'opera avente come riferimento dei "buoni" sentimenti, non riesce a dar ragione della sua esistenza. «...se proprio voleva fare il generoso, avrebbe potuto offrire l'acqua a uno dei suoi soldati»⁴⁰, commenta Weil che intuisce senza soffermarvisi quello che nello sviluppo del *plot* di *Venezia salva* diverrà cristallino: un po' di bene significa altro male. Adesso non c'è acqua per tutti, non ce ne sarà *mai*, non solo perché quello di Alessandro è un mito e ha cristallizzato questa impossibilità ma innanzitutto perché il mito fotografa e dice di una negatività sperimentale: dare un po' d'acqua ad alcuni soldati, tralasciando di berla lui stesso, avrebbe comportato per necessità non darla a molti altri o, ancora prima, privare i macedoni dell'acqua che trasportavano alle loro case. Alessandro avrebbe compiuto, allora, un'azione ingiusta, forse non connotabile come "criminale" per descriverla con il gergo wei-

³⁷ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 27.

³⁸ S. Weil, *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1982, vol. IV, p. 159, d'ora in poi *Q IV*.

³⁹ Cf. C. Calò, *Simone Weil*, cit.

⁴⁰ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 21.

liano, ma indubbiamente peccaminosa. Di contro, se in un'ottica pragmatica, per salvare se stesso ma anche per non privare l'esercito della propria guida, «se avesse bevuto quando era di fronte al suo esercito, la sua felicità l'avrebbe separato dai suoi soldati e i soldati, da parte loro, avrebbero provato invidia per Alessandro: l'unità si sarebbe infranta, e non ci sarebbe stata bellezza»⁴¹. In entrambi i casi l'azione del condottiero avrebbe occasionato dei sentimenti negativi e prodotto degli effetti oggettivi diversi (ad esempio, se i soldati avessero bramato senza ritengo quell'acqua, il gesto di Alessandro sarebbe risultato ridicolo e perfino odioso). L'azione di Alessandro invece è bella ed è percepita unitariamente, ovvero universalmente, come *gesto*.

In *Le beau et le bien* quella di gesto è evocata in relazione ad un'altra nozione sulla quale Weil avrà modo di soffermarsi in modo puntuale, il ritmo⁴². Vediamone il rapporto. L'azione mitica scaturisce da un miscuglio ordinato – da un'unità – di identità e differenza, o se si vuole, pitagoricamente, di limite e illimitato che costituisce l'innesto nel tempo di una temporalità diversa dalla ripetizione o dalla pura singolarità, un tempo ritmico, per l'appunto. Gli elementi di questa nuova temporalità sono individuabili nell'adesione all'agire da una parte, nell'arresto della stessa dall'altra. Alessandro si può dire *gestante* in quanto la sua azione è passata dal radicamento nel desiderio a qualcosa che somiglia ad una sosta, un arresto tra i battiti dell'esistenza. Il suo sforzo ed il suo *travaglio*, sono il registro e la memoria di questi moti celati. La scena ideale è descritta così:

Alessandro, dopo un primo movimento puramente meccanico, resta immobile mentre il soldato si avvicina. Neanche l'esercito si precipita verso l'acqua, né tantomeno, la guarda con bramosia; dirige i suoi sguardi verso i segni umani, ossia osserva il comandante. Durante tutto il tempo in cui il soldato si dirigeva verso di lui, Alessandro non ha fatto un solo gesto in direzione dell'acqua; quando il soldato gli si trova vicino prende infine l'elmo e resta un momento immobile. Anche l'esercito fissa gli occhi su Alessandro; l'universo si colma del silenzio e dell'attesa di tutti quegli uomini. Improvvisamente, nell'istante opportuno, né troppo presto né troppo tardi, Alessandro sparge l'acqua e l'attesa ne è come liberata. Nessuno, men che meno Alessandro, avrebbe osato prevedere quella stupefacente azione; ma una volta compiuta, ognuno ha la sensazione che doveva essere così⁴³.

⁴¹ *Ivi*, p. 26.

⁴² Si veda l'analisi weiliana del ritmo nella costituzione del tempo contenuta negli scritti sulla *Condition ouvrière*. Sul rapporto gesto-ritmo in relazione all'anima e al corpo si sofferma anche Marcel Jousse al quale rimando per un approfondimento sul tema (*Anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 2008; Cf. E. Gabellieri, *Être et don*, cit., pp. 245-246).

⁴³ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 22.

Oltre a riprendere una concezione a lei cara dell'economia della storia, concezione che vede la rinuncia all'azione come molla della salvezza⁴⁴, Weil fa discendere «l'azione bella» di Alessandro, e la sua natura gestuale, da questa sosta che a sua volta segue un movimento meccanico: «Alessandro non beve, altrimenti non sarebbe Alessandro. Alessandro vede l'acqua e compie un movimento in direzione, poi si blocca e riflette. La riflessione non è incertezza ma dubbio, dubbio sul valore del primo movimento». Negli anni a venire, Weil riterrà meccanico, o per meglio dire, metodico, anche il movimento di arresto, secondo una legge ben più ferrea di quella necessaria. In *Le beau et le bien* ci basti rilevare come la dinamica sia già connotata ritmicamente e traballi mettendo in comunicazione due piani diversi⁴⁵. Battere-levare-battere-levare.

Nel saggio giovanile, sebbene Weil non si tiri indietro nell'evocare l'ambito religioso, il riferimento della spinta all'azione – del desiderio – resta sul piano antropologico dell'individuo-animale quale causa del movimento dell'allungare la mano per prendere l'acqua o, in quelli che saranno altri luoghi, il *frutto*⁴⁶; il piano del bene causerebbe invece l'arresto, innanzitutto sotto forma di riflessione, dice Weil, che qui conferma le distanze prese da Chartier da certa concezione irrazionalistica, distanza che essa manterrà anche negli anni a venire⁴⁷. Poi, però, v'è un arresto anche lì, nel pensiero – lo «*strappo doloroso nell'anima che cessa di pensare a qualcosa è il modello del bene*»⁴⁸. L'arresto, la sosta, il non-suono nel ritmo è in Weil la cifra salvifica dell'azione mitica: «A nessuno può sfuggire che sia questo momento di immobilità, di cerimonia, il momento decisivo dell'azione. La vera azione non è il gesto di versare, meccanico e privo di pensiero, come dimostrato dalla sua stessa eleganza. L'azione è quel rifiuto di ogni movimento animale, l'im-

⁴⁴ Cf. *Le conte des six cygnes dans Grimm*, saggio scritto «*dans la classe d'Alain*» in *OC I*, pp. 57-59.

⁴⁵ Cf. L'approfondimento dedicato al ritmo nell'azione di A. Putino, *Simone Weil e la passione di Dio. Il ritmo Divino nell'uomo*, EDB, Bologna 1997.

⁴⁶ Cf. S. Weil, *Sulla Scienza*, cit., p. 49: «al desiderio di un frutto può corrispondere il frutto nella mia bocca o solamente il mio braccio teso» (trad. mia), o anche *Q, IV*, p. 223: «si ama solo ciò che si può mangiare. [...] Amo un frutto, ma non l'amo più una volta marcito». Sul nesso che unisce il mangiare alla bellezza nell'ispirazione di Simone Weil mi piace ricordare un'introduzione e un volume di S. Biancu, *Mangiare di Dio, mangiare dell'uomo*, in Id., *Mangiare la bellezza. Teologia e saperi a confronto*, Cittadella editrice, Città di Castello 2006.

⁴⁷ In un passaggio del saggio su *L'Iliade o il poema della forza*, Weil scrive «Chi possiede la forza si muove in un ambiente privo di resistenza, senza che nulla, nella materia umana attorno a lui, sia di natura tale da suscitare, tra l'impulso e l'atto, quel breve intervallo in cui risiede il pensiero». Nell'esercizio della forza (forza sull'uomo, forza sulla materia, forza sull'ispirazione) si perde, in qualche modo, la capacità di pensare. Nella rinuncia alla forza, la si riguadagna, in una dinamica che non è puntuale, ma va continuamente riguadagnata, per l'appunto, anche nel processo artistico.

⁴⁸ *Supra*, nota 28.

mobilità scultorea e la meditazione senza parole...»⁴⁹. Questa impostazione verrà confermata nei *Quaderni* quando Weil nel chiedersi cosa definisca il ritmo risponderà che esso si definisce per i suoi *arrestî*, «un momento di vuoto del pensiero, unito a un'estrema attenzione [...] Il ritmo come *metaxy*. Punto di contatto tra il reale non-esistente e il divenire»⁵⁰, impostazione che chiarisce ulteriormente il senso dell'animalità weiliana riferita all'uomo: essa è per Weil il regno del rumore che disturba il dialogo silenzioso dello spirito con la materia⁵¹.

Al frequentatore di Simone Weil non può sfuggire anche un'altra cosa, la sua educata predilezione per il *limite*, affetto acquisito per via della formazione filosofica già rievocata, ma anche per una peculiare affinità elettiva che sarà il pungolo per ritornare incessantemente a Platone⁵² oltre che una memoria mai cancellata della tradizione ebraica, e non solo quella cabalistica che nello *zimzum* (contrazione, ritrazione) porta alla luce proprio quel limite imposto da dio a dio, atto di esecuzione del suo silenzio, arresto⁵³; ma anche e, invero, a monte, quella della sorgente biblica che fin dal racconto genesiaco esprime la dinamica presentata da Weil⁵⁴: l'interruzione nel fare di dio, il settimo giorno, è un consentire alla contem-

⁴⁹ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 25.

⁵⁰ *QI*, pp. 347-348.

⁵¹ Cf. C. Calò, *Simone Weil*, cit., p. 97; S. Weil, *Le sentiment de la nature chez Vigny*, in *OC I*: «è questo stesso silenzio [delle cose inumane della natura] che si accorda allo spirito [...] o per meglio dire, è questo silenzio stesso che parla potentemente allo spirito» (p. 111), o ancora «è così che il silenzio del mondo è ciò che solo permette la meditazione silenziosa, liberata infine dai desideri, dalle paure, dalle speranze [...] Questa natura pura di spirito ci aiuta a purificare lo spirito da ogni mélange animale» (p. 112).

⁵² Sulla lettura che Weil fa di Platone si veda S. Weil, *Dio in Platone*, in *La rivelazione greca*, cit., in particolare p. 123. In quest'ultima troviamo scritto: «[...] e tutto ciò che è bello [...] nasce] dalla mescolanza delle cose illimitate e di quelle che racchiudono un limite» (cf. *Filebo*, 26b).

⁵³ Sul rapporto di Weil con la kabbalah si veda W. Rabi, *La conception weilienne de la création*, in G. Kahn (ed.), *Simone Weil: philosophe, historienne et mystique*, recueil de communications aux Colloques d'Aix-en-Provence et de Cerisy-la-Salle, Aubier Montaigne, Paris 1977. Cf. inoltre la **riattualizzazione tragica** che ne fa H. Jonas in *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Una voce ebraica*, a cura di C. Angelino, Il melangolo, Genova 1989.

⁵⁴ La questione qui evocata potrà apparire meno ingenua e irrilevante se si fa riferimento al dibattito filosofico italiano degli ultimi anni. Umberto Galimberti in *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999, muove una unilaterale critica alla tradizione giudaico-cristiana: «Finché il mondo sarà interpretato con categorie giudaico-cristiane non sarà possibile porre alcun limite alla tecnica e agli effetti della sua espansione [...] cardine infatti della tradizione giudaico-cristiana è la volontà di Dio che vuole la signoria dell'uomo sul mondo. «Fare verità, essere fedeli al dettato di Dio significa allora diritto al dominio. La tecnica, che offre le condizioni per l'esercizio di questo diritto, si iscrive nell'orizzonte teologico, dove Dio è il fondamento che giustifica la bontà dell'operare tecnico e la doverosità della sua attuazione» (*Ibid.*, pp. 294-95). Possiamo affermare che rispetto al discorso del filosofo italiano, S. Weil si attiene in modo integrale e, se vogliamo, fedele al testo biblico su cui poggia la tradizione identificata da Galimberti come portatrice della deriva dominatrice della tecnica, e questo nonostante le note ed esplici-

plazione e questa è lo *spazio* dove la forma può essere accolta offrendosi come bellezza.

Se è vero che *il* gesto fluisce vermiglio dalla ferita della ritirata, l'azione vera che imprime la sua universalità al gesto di Alessandro è questo stesso arresto del proprio, è una limitazione a sé come centro causale o *prospettico*. La confluenza dell'immobilità e del limite-*effort* disegnano un vero e proprio portamento estetico che raccoglie un' eredità alainiana⁵⁵, collocando Weil in un filone di pensiero che possiamo definire "della discontinuità"⁵⁶, laddove la possibilità per il pensiero di essere "discontinuo" si oppone alla continuità in quel tessuto proteico di dismisure e instancabili eterogeneità. L'esistenza di "Proteo" sembra essere uno di quegli snodi su cui si giocano le grandi impostazioni del pensiero: per Weil, con altri, pensare è lottare con Proteo, ovvero sapere che ci si trova sempre ad agire e pensare in un piano connotato dalla dismisura, dall'illimitatezza, dalla non-pensabilità⁵⁷. In

te resistenze della filosofa all'ascolto della testimonianza ebraica. Tralasciando l'opportunità della traduzione dell'originale ebraico, se Galimberti fonda esplicitamente il rapporto tra teologia e tecnologia sulla parte del racconto genesiaco che voca l'uomo al "dominio" (*Gn 1, 26: E domini sui pesci del mare e sugli uccelli del cielo, sul bestiame, su tutte le bestie selvatiche e su tutti i rettili che strisciano sulla terra*), S. Weil mostra nella configurazione della sua metafisica una spiccata attenzione all'invito rivolto all'uomo al riposo, all'arresto dell'attività nello *shabat* (parola che rimanda proprio alla radice *shbt* significante lo smettere di fare). È questo arresto, nella narrazione biblica, a conferire la pienezza del significato dell'attività di Dio e, analogamente, dell'uomo: questo dato, più o meno volontariamente, Simone Weil lo riceve in maniera fedele.

⁵⁵ Per Alain nell'arte si esprime la potenza umana per mezzo dell'immobilità in quanto lì vi si riconosce il pensiero. Questa idea di Alain è connessa ad uno degli snodi cruciali del suo pensiero assunto in modo decisivo e impattante anche da Simone Weil, il passaggio obbligato dell'immaginazione. Dopo aver attribuito al pensiero il tratto somatico dell'immobilità, Alain gli contrappone l'agitazione che dice essere tipica dell'ambiguità laddove l'ambiguità è *il* tratto dell'immaginazione: «In un cavallo al galoppo, per esempio, non si sa dire se c'è ambizione o spavento, assalto o ritirata; a me le istantanee prese alle corse dei cavalli hanno rivelato un animale pazzo, in luogo di quel possente, agile e sicuro vincitore che credevo di aver visto. Nel guerriero in azione si hanno pure i segni del terrore e della disperazione; nemmeno distinti. Quello che si vede nell'azione violenta ha qualcosa dello smarrimento dei pazzi. Per questo il vero segno della potenza è il segno della resistenza e quasi del raccoglimento. Sordo e muto contro gli assalti continui che vengono da fuori, non in agguato e smarrito come un animale, ma solo per un ordine preciso attento a guardare e ad ascoltare: tale è l'eroe. E il suo primo modello fu la statua, perché non cambia mai» (Alain, *Pensieri sull'estetica*, cit., p. 24).

⁵⁶ Il tratto della discontinuità è riferito da Marianelli al piano dell'*hasard des événements*: «L'accettazione dell'*hasard* è precisamente l'accettazione di una discontinuità contingente e costitutiva della realtà, della quale è tuttavia possibile trovare il senso che rinvia, come vedremo, a un Ordine superiore e non immediatamente comprensibile» (M. Marianelli, *Le hasard des événements*, in «Versants», 61 (2014), p. 103).

⁵⁷ In un saggio del 1929 Weil descriveva Proteo un «mostro indomabile sotto l'aspetto del quale il mondo mi si presenta dalla nascita e in ogni istante della mia vita; mostro che al risveglio del mio pensiero è in

questa dismisura e brulichio di forme si evidenzia il portamento "alessandrino" per sottrazione, e si muove l'azione di Alessandro infine descritta da Weil come un arresto, una rinuncia.

4. Unità e imitazione

A conferma di questo, sembra suggerire Weil, c'è il fatto che i soldati vengono ispirati e procedono ad *imitare* l'azione di rinuncia del grande Alessandro. Lo snodo è importante, sebbene nel saggio anche il concetto di imitazione compaia senza essere approfondito. Perché avvenga imitazione è necessario che vi sia riconoscimento di un'unità, e perché vi sia riconoscimento di un'unità è necessario che questa si dia da percepire in una particolare realtà. È questo fatto che Weil estrae dallo svolgimento ideale della scena:

La bellezza dell'atto non è, quindi, solo in Alessandro. E in realtà anche il soldato che porta l'acqua e l'esercito che osserva rinunciano a quell'acqua. Ci rinunciano per Alessandro; Alessandro rinuncia per loro: ogni uomo è come le pietre del tempio, al contempo fine. È sufficiente che uno solo di loro aneli all'acqua e l'azione di gettarla non sarà più possibile. Che cosa sarà cambiato, tuttavia? Nulla, se non l'*accordo* tra gli uomini. La bellezza dell'azione di Alessandro è, dunque, la stessa di quella di una cerimonia – si può dire che l'azione di Alessandro è cerimonia⁵⁸

L'universalità dell'azione che quasi deflora la scena rappresenta, dunque, per gli uomini di Alessandro un risveglio, ma un risveglio non ancora integrale, costituendo per l'occhio allenato della Weil un inizio che possiamo descrivere nei termini di un'attrazione o «trappola»⁵⁹. Quel che segue costituisce l'altra faccia della

me, è me, e che non dipende, per quanto poco sia, che da me» (S. Weil, *De la perception ou l'aventure de Protée*, in *OC I*, cit., p. 122). Bottirolì estrae il mito di Proteo dalle pagine di Blanchot che lo affianca proprio ad alcuni cenni fatti a Simone Weil e commenta la posizione dei pensatori cari al critico francese come un: «essere consapevoli che il pensiero deve costantemente affrontare la dismisura, l'eterogeneità, l'impossibile, il non-dominabile; e che il risultato di questa lotta sarà inevitabilmente una semplificazione (Proteo legato). Invece [al versante opposto], il pensiero si muove giù sul terreno del misurabile, dell'adomesticabile, del risolvibile. Non c'è niente che possa contrastare il lavoro dell'intelletto, non c'è paradosso che non possa venir sciolto, non c'è oscurità che possa resistere alla luce» (G. Bottirolì, *Introduzione*, in M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 2015, p. XII).

⁵⁸ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 23 (corsivo nostro).

⁵⁹ Cf. i già citati Canciani ("Il bello, mito del vero, trappola del bene", cit.) e M. Marianelli ("La percossa del bello", cit., p. 201). In relazione a questa meccanica, questa trappola imbastita dal bene per attirare a sé, scrive Weil: «Ecco adesso l'uso della "follia d'amore" per la salvezza. Si tratta di un amore che si produce dapprima come amore carnale. Ma si tratta soprattutto della Grazia che viene per effetto della bel-

percezione e la reale costituzione della «bella azione» di Alessandro che Weil indica così: «non posso giudicare l'atto se non cogliendolo nella sua *particolare realtà*. Eppure, in base a cosa giudichiamo l'atto, se non secondo una legge?». È questa la situazione favorita dalla letteratura, dal romanzo, dal mito, dalla tragedia anche, per cui ci è presentato uno scenario in cui le realtà particolari sono fatte oggetto di attenzione, è attraverso di esse che si sviluppa la trama, siamo portati ad avvicinarci a queste figure attraverso sentimenti sempre ambigui che registrano la nostra percezione della distanza sussistente tra la loro particolarità e l'universalità o generalizzazione della sostanza cui fanno riferimento, una sostanza assente, cangiante, che compare al suo apice, nella distanza, per *difetto*, allorché si danno in modo più accentuato le figure particolari⁶⁰. Attraversato questo picco narrativo, o meglio, al vertice dello stesso, si affianca ai protagonisti prendendo possesso della trama il riconoscimento come figura a sé della narrazione, non espediente narrativo ma vero protagonista della vicenda, secondo un'idea che troviamo in Aristotele⁶¹. Una tale dinamica non è presente solo nella letteratura ma in ogni forma d'arte in quanto «canta la necessità»⁶² nel modo peculiare che ha permesso il suo stesso germogliare.

Davanti a un tempio, però, quel che avviene è che io «non penso che al tempio: esso mi immobilizza nel corpo e nello spirito. Posso girarci attorno, ma è sempre lì a imporsi al mio corpo che è costretto a *imitarlo*»⁶³. Ma cosa, del tempio, si imita, ovvero «che rapporti possono infatti mai esserci tra un tempio e un'azione morale?»⁶⁴. Per abbozzare una risposta a questa domanda è necessario allontanarsi dallo spazio simbolico appena descritto: la distanza è infatti la cifra che registra

lezza, e ciò si può trasporre per ogni sorta di bellezza sensibile» (*Dio in Platone*, in *La rivelazione greca*, cit., p. 131). Credo non sia azzardato leggere l'attrazione esercitata dal bene operando un ribaltamento della consueta impostazione per cui il particolare è molla dell'attrazione, dell'attaccamento e l'universale ne sarebbe la liberazione o distacco. L'amore che si produce primariamente come «amore carnale» non è altro che un'attrazione dell'«animale», quel *moi* privo di vera sostanza che dev'essere avvinto dallo stesso oggetto del suo bisogno: la sostanza universale cui aspira incessantemente attraverso «*l'expansion de soi*». Dopo la trappola del bene che fa perno sulla costituzione indigente dell'io, e solo dopo, deve avvenire l'innesto della distanza, il movimento dei folli, l'estasi. Sulle categorie di «*indigence et extase*» che caratterizzano il *moi*, Cf. M. Vetö, *Le mal selon Simone Weil*, cit., p. 630.

⁶⁰ Sulla letteratura e il suo valore cognitivo cf. il sintetico libro di C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2018, in particolare pp. 95-103.

⁶¹ Aristotele nella *Poetica* erige il riconoscimento ad un tale rango di protagonista, individuando come simboli che agiscono nella dinamica riconoscitiva gli oggetti materiali, la memoria, il ragionamento, l'evolversi naturale dei fatti (cf. Aristotele, *Poetica*, 1454b-1455a, a cura di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995).

⁶² *Q1*, cit., p. 137

⁶³ S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 10 (corsivo nostro).

⁶⁴ *Ivi*, p. 9.

lo spazio del simbolo da cui scaturisce il riconoscimento, ma non dà ragione dell'imitazione che richiede la percezione di un'unità. Nell'azione di Alessandro avviene che all'avvinghiamento a sé dell'universale azione, all'attrazione che avvince, segue uno scioglimento della stessa, attraverso il riconoscimento di un contenimento che imita ciò che si è visto e udito, una rinuncia unica compiuta sulla propria particolare individualità e sul proprio desiderio in vista di un altro, l'innesto di una distanza che nella rilettura che S. Weil fa della scena plutarca possiamo vedere simbolizzata non solo dall'arresto di Alessandro dinnanzi all'acqua ma anche dall'arresto dei soldati dinnanzi ad Alessandro. Se nel primo momento, quello dell'attrazione all'universale, è resa possibile una reazione dinnanzi alla presenza frammentata e vana delle cose del mondo (Alessandro reagisce alla sete, alla sua sete, alla sua influenza, alla sua *indigenza*), nel secondo il particolare, ordinato, è liberato nell'*esistenza* attraverso la partecipazione ad una rinuncia (i soldati rinunciando per Alessandro, tornano a vivere con «la sensazione che doveva essere così», avendo toccato con mano, nel difetto, la verità dell'universale).

Il piano al quale sembra guardare il precoce esercizio filosofico weiliano è dunque quello di un'unità ulteriore rispetto al piano simbolico⁶⁵. In *Le beau et le bien* Weil suggerisce dunque la possibilità di intendere la bellezza dell'azione non come simbolo ma unitariamente *in immagine*, vincolo reciproco nella quale le due parti agenti sono intese in senso analogico, l'unità delle quali costituisce l'oggetto suscettibile di riproduzione o confronto. Da una parte, abbiamo lo sdoppiamento più volte richiamato da Weil del punto di vista sulla «bella azione», chi la fa e chi la contempla, che evoca la distinzione tra soggetto e oggetto e sottende il piano simbolico; l'azione, infatti, quando la si fa non è mai bella e «mai, quando agisco, mi contemplo nell'agire, ma contemplo Alessandro»⁶⁶. Dall'altra, v'è l'affermazione di un'unità aperta dalla reciproca rinuncia che permette l'avvento sempre nuovo della forma e che, questa sì, rende possibile la preparazione dell'azione, ovvero l'*imitazione*, servendosi di quegli spazi «impensati» aperti dai *metaxy*. Ci troviamo su un piano che non è più quello dell'azione ma dell'ispirazione (o talvolta, attenzione)⁶⁷. La bellezza, questo vincolo di unità reciproca, nei *Quaderni* un "ultra-metaxy", da una parte «si presenta come una scossa che provoca il ricordo dell'altro mondo,

⁶⁵ Dirà Weil a Rouen che «Siamo perfettamente felici quando possiamo cogliere i rapporti diversamente che mediante simboli» (*Lezioni di filosofia*, Adelphi, Milano 1999, p. 219), ovvero «quando possiamo comprendere senza smettere di percepire» (*Ivi*, pp. 218-219).

⁶⁶ *Ivi*, p. 24.

⁶⁷ M. Zani scrive dell'unità da noi evocata: «una vita ben riuscita e un'opera d'arte ben riuscita sono percepibili come belle se la pluralità degli elementi che le compongono è attraversata da una comune unità di intento» qualificata da Weil nei termini di un'«ispirazione» o «attenzione» (*Il carattere estetico della soggettività in Simone Weil*, in *Id.*, *Estetica ed esistenza*, cit., p. 115; cf. Q III, p. 125).

dall'altra come una fonte materiale utilizzabile per l'ascesa spirituale»⁶⁸, la sua esperienza, dunque, è quello stesso spazio aperto nell'evento della forma che ispira un tempo di reale azione⁶⁹. Il contatto che avviene nel bello, l'incontro con esso designa al suo apice, non una sovrapposizione di soggetto e oggetto, non una fagocitazione dell'identità e della differenza, ma una *nuova* relazione, perché, con M. Blanchot «nel punto di coincidenza – che non è un punto ma una divaricazione [*un écart*] –, quella che interviene (si afferma nell'intervenire) è la non-coincidenza»⁷⁰.

È ancora attraverso lo spazio aperto *in between* che si istaura un altro rapporto significativo in Weil, quello tra «il passato come *memoria* [...e] il futuro come *progresso*»⁷¹, relazione che in Weil è fecondata dalla nozione platonica della reminiscenza e dall'idea conseguente per cui il passato sarebbe l'*immagine* più perfetta delle realtà eterne. La sua preziosità e il suo valore in quanto immagine ai nostri occhi, sarebbero allora quelli di un modello d'azione, quell'azione che, lo ricordiamo, è sempre «invenzione»⁷² e quando è agita non è mai contemplata: la si scopre e si saggia il suo valore agendo. Scrive Massimiliano Marianelli: «Rivolgersi al passato è, dunque, rivolgersi alle verità eterne, analogamente a quanto il poeta fa con ciò che è inesprimibile. Come il poeta deve scrivere come un traduttore, così con l'immergersi nel passato, è come se la Weil proponesse di far rinascere attraverso le poche tracce rimaste le realtà soprannaturali, che le civiltà del passato possedevano»⁷³. Ritornare in luoghi già vissuti – i miti, i racconti popolari, le città progettate e amate da uomini prima di noi, i versi del poeta la cui eco arriva fino alle nostre di città –, questo ritorno costituisce di per sé una forma di poiesi artistica che si situa sempre a valle della memoria, ma che guarda sempre anche a monte, ad un modello del fare che si riconosce per *estasi ed indigenza* nel paradigma creativo demiurgico⁷⁴. L'inedia che in altri luoghi della letteratura tiene incollati

⁶⁸ Marianelli, "La percossa del bello"..., cit., p. 202.

⁶⁹ Scrive Revello che in *Le beau et le bien* la bellezza non ha ancora il peso del *metaxy* in quanto «arresta [solo] il corpo e lo spirito (S. Weil, *OC I*, p. 61; cf. Revello, *La formazione di un lessico*, cit., p. 727), non trasportando ancora da nessuna parte. Ma proprio questo arresto, abbiamo visto, costituisce una delle due facce della bellezza e del contatto con essa.

⁷⁰ M. Blanchot, *La conversazione infinita. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, cit., p. 501. Com'è noto, Blanchot dedica un capitolo proprio a Simone Weil, iscrivendola fra gli autori del «pensiero *del neutro*» (*Ivi*, pp. 129-149).

⁷¹ Marianelli, "La percossa del bello", cit., p. 201.

⁷² S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 24.

⁷³ *Ibidem*. In riferimento all'utilizzo fatto da Weil di questi «tesori del passato», cf. anche *Id.*, *La metafora ritrovata. Miti e simboli nella filosofia di Simone Weil*, Città Nuova, Roma 2004.

⁷⁴ In riferimento alla rielaborazione del *Timeo* fatta da Weil, Tommasi scrive che si tratta in realtà di «uno stravolgimento del pensiero di Platone, dal momento che, come è noto, nel libro decimo della Repubblica Platone aveva condannato l'arte come mimesi del mondo sensibile, che già è copia di quello intelligibile.

allo schermo delle finzioni e ispessisce quel tessuto che astiene dal contatto con il limite offrendo un'infinità separata, alternativa, una «cattiva infinità», priva di dolori e di reali gioie⁷⁵, viene spezzata dal gesto artistico che sgorga da quell'origine arrestando l'estensione del discontinuo. Con la Weil di *Le beau et le bien* siamo già dentro un afflato che nei suoi ulteriori sviluppi avrebbe forse sconcertato la *politesse* tutta umana di Alain⁷⁶, sebbene sia al contempo manifesto quel mirabile tratto del pensiero weiliano che radicandosi nella custodia di una ricezione fedele, si muove in profondità verso altri luoghi dell'esperienza.

Bibliografia

Le opere di S. Weil sono contenute nei volumi di *Œuvres complètes*, sotto la direzione di A.A. Devaux e F. de Lussy, Gallimard, Paris 1988, ai quali facciamo riferimento per i testi non tradotti in italiano.

1. Opere di Simone Weil

Autobiografia spirituale, in *L'attesa di Dio*, Casini, Roma 1954;
Sulla Scienza. Saggi di Simone Weil, a cura di M. Cristadoro, Borla Editore, Torino 1971;
Quaderni, voll. I-IV, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1982;
De la perception ou l'aventure de Protée, in *OC I*, pp. 122-139;
Lezioni di filosofia, Adelphi, Milano 1999;
Il bello e il bene, a cura di R. Revello, Mimesis, Milano 2013
Dio in Platone, in *La rivelazione greca*, Adelphi, Milano 2014, pp. 85-151.

[...] Simone Weil [invece] equipara il bello dell'arte ed il bello di natura e ricava dal Timeo di Platone una teoria della creazione artistica come opera demiurgica: come il Demiurgo ha modellato questo mondo sensibile traendo ispirazione dal soprasensibile, così l'artista di prim'ordine crea ponendosi in ascolto del soprannaturale» (W. Tommasi, *L'esperienza della bellezza in Simone Weil*, in L.M. Lorenzetti - M. Zani (eds.), *Estetica ed esistenza*, cit., p. 79).

⁷⁵ Il riferimento è a *Infinite Jest* di D. F. Wallace (Einaudi, 2016), la cui struttura e il cui linguaggio costituiscono la reale sostanza del libro, pensata tutta per sostenere nell'intreccio di innumerevoli e insignificanti vicende, uno e un solo punto di fuga: il dolore irriducibile, impossibile oggetto di pensiero, proprio per questo ossessionante. Siamo di nuovo di fronte ad un «orso bianco», il dolore come tabù. Trascesi dalla portata del dolore, la fine più "dolce" è quella di morire davanti ad uno schermo, strafatti e alcolizzati, fruitori del prodotto perfetto: un film che intrattiene al punto da far dimenticare i dolori e con questi ogni altra cosa della propria vita.

⁷⁶ Cf. R. Revello, *La formazione di un lessico*, cit., p. 705.

2. Altre opere

- Alain, *Pensieri sull'estetica*, a cura di E. Bonora, Guerini, Milano 1998;
- Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995;
- Barbero, C., *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2018;
- Biancu, S., *Mangiare di Dio, mangiare dell'uomo*, in *Id., Mangiare la bellezza. Teologia e saperi a confronto*, Cittadella editrice, Città di Castello 2006;
- Blanchot, M., *La conversazione infinita. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino 2015;
- Brisson, L., *Platone e la questione del dualismo*, raccolto in *Senza dualismo. Nuovi percorsi nella filosofia di Platone*, a cura di L. Candiotti, Mimesis, Milano 2015;
- Cacciari M., *Platonismo e gnosi. Frammento su Simone Weil*, in «Paradosso», n. 1 (1992);
- Calò, C., *Simone Weil. L'attenzione: il passaggio dalla monotonia dell'apparenza alla meraviglia dell'essere*, Città Nuova, Roma 1996;
- Canciani, D., *“Il bello, mito del vero, trappola del bene”. Bellezza, arte e lavoro nei primi scritti di Simone Weil*, in L.M. Lorenzetti-M. Zani (ed.), *Estetica ed esistenza. Deleuze, Derrida, Foucault, Weil*, Franco Angeli, Milano 2001;
- Coda, P., *Il Logos e il nulla*, Città Nuova, Roma 2003;
- Dixaut, M., *La fêlure du plaisir : études sur le «Philèbe» de Platon*, sous la dir. de Monique Dixsaut; avec la collab. de Fulcran Teisserenc, Vrin, Paris 1999;
- Gabellieri, E., *Être et don. Simone Weil et la philosophie*, Louvain-Paris, Ed. Peeters, 2003;
- Id.*, *Le phénomène et l'entre-deux. Pour une métaxologie*, Hermann, Paris 2019;
- Galimberti, U., *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999;
- Jousse, M., *Anthropologie du geste*, Gallimard, Paris 2008;
- Lagneau, J., *Célèbres leçons et fragments*, PUF, Paris 1964²;
- Marianelli, M., *“La percossa del bello”. La bellezza come discesa e ascensione in Simone Weil*, in «Sophia», II, Luglio-Dicembre (2010), pp. 190-208;
- Id.*, *Le hasard des événements*, «Versants», 61 (2014);
- Mennesson, A., *Purifier la perception. Le rôle de l'art dans les premiers écrits*, in «Cahiers Simone Weil», tome XLII, 2 (2019);
- Moyse, R., *Alain et Dieu*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 57 (1952);
- Platone, *Timeo*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2017;
- Id.*, *Filebo*, a cura di M. Migliori, Bompiani, Milano 2018;
- Plutarco, *Vite*, a cura di D. Magnino, vol. IV, 42, Utet, Torino 1996;
- Putino, A., *Simone Weil e la passione di Dio. Il ritmo Divino nell'uomo*, EDB, Bologna 1997;

- Rabi, W., *La conception weilienne de la création*, in AA.VV., *Simone Weil: philosophe, historienne et mystique*, recueil de communications aux Colloques d'Aix-en-Provence et de Cerisy-la-Salle, a cura di G. Kahn, Paris, Aubier Montaigne, 1977;
- Reboul, O., *L'homme et ses passions d'après Alain*, PUF, Paris 1968;
- Rella, F., *Bellezza e verità*, a cura di F. Rella (Testi scelti di Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Simone Weil), Feltrinelli, Milano 1990;
- Revello, R., *La formazione di un lessico. I primi scritti di Simone Weil*, in «Rivista di Filosofia Neo-scolastica», XCVI, 4 (2004), pp. 699-738;
- Tilliette, X., *Del male e del bene*, Città Nuova, Roma 2001;
- Vetö M., *La métaphisique religieuse de Simone Weil*, Vrin, Paris 1971;
- Id., *Le mal selon Simone Weil*, Akten XIV Kongresses Fur Philosophie, vol. III, Vienne, Herder 1969, pp. 628-33;
- Zani, M., *Il carattere estetico della soggettività in Simone Weil*, in L.M. Lorenzetti-M. Zani (ed.), *Estetica ed esistenza. Deleuze, Derrida, Foucault, Weil*, Franco Angeli, Milano 2001.

The Aesthetics of Self-Giving

Alice Corideo

Abstract: We are used to regarding aesthetic experience as something that we “receive”, rather than something that we *give*. I believe that the experience of giving – especially when we give ourselves to others – is an aesthetic experience in itself. The questions I am going to answer in this research are: why are we happy by giving ourselves to another person? Can we be “gifts” for others without expecting something back? Is this experience aesthetic?

I argue that love and disinterestedness are two key-concepts which help us understand how it is possible to selflessly give ourselves. In addition to that, in order to truly give, we have to invoke aesthetic concepts such as “beauty” and to love in a disinterested way. So, the experience of self-giving is aesthetic and it is composed of love, intentionality, disinterestedness and moral values.

Keywords: Love; Intentionality; Disinterestedness; Self-giving; Morality.

* alice.corideo@gmail.com.

Introduction

Can the experience of loving someone be translated into a selfless act that could be analysed in aesthetic terms? This is the question that sums up what I am going to answer to in this research. I think that this topic deserves to be studied more because there is a lack of comprehension and a lot of confusion when it comes to defining love and what motivates us to do kind and selfless acts to others. This is why I wanted to research on that: because I believe this is also a way to love the one who is reading and might be looking for a clear and objective account of love.

My thesis is opposed to the view which I define relativist: the relativist view of love argues that love is impossible to objectively define and that it is based on the subject's idea of it. Moreover, it admits the necessity of self-interest in order to be true. On the other hand, my account is objective and argues for the possibility to define love if one thinks of it in terms of *acts*; thus, love is true and genuine only when one gives her own self to others in a disinterested way.

In addition to that, I claim that the experience of giving one's own self to another person is an aesthetic one because it is beautiful and valuable: in other words, we judge and evaluate it in aesthetic terms. In fact, it is not uncommon to hear or to say: "What a beautiful thing it is to serve the poor!". I claim that this experience is also intentional and fully disinterested, for it takes in consideration only the other person's well-being.

It is also notable that we tend to consider the aesthetic experience as something that we "receive", rather than something that we give, and I think we can regard the experience of giving as an aesthetic one. I believe that it is fascinating to investigate such a topic because the "givenness" concept had just been brought up in a strictly phenomenological sense by Jean-Luc Marion, but I think it deserves some attention also in the aesthetic debate.

I will proceed as follows. In the following chapter I will describe my objective account of love through the concepts of intentionality and disinterestedness and introduce the concept of self-giving; I will explain why we naturally need relationships in order to be free; I will also object Monique Wonderly's point of view of love, which I claim to be relativist and subjective and compare it to the one of Harry G. Frankfurt, who endorses and promotes a complete disinterestedness in relationships based on an authentic love. In the second chapter I will explain why the experience of self-giving is an aesthetic one and why we should consider it as strictly connected to morality.

1. Love and Self-Giving: two sides of the same coin

Introduction to the concept of love

«We live with love as if we knew what it was about. But as soon as we try to define it, or at least approach it with concepts, it draws away from us»¹.

What does it mean to love? Is there any simple answer to such a difficult question? One might be tempted to think and to say that love is subjective – that it does rely on the subject's point of view and conceptions – and therefore there is no objective answer to it. On the other hand, others would admit that they know when they experience love, but that they cannot put it into words, or even try to conceptualize it. Thus, this incapacity to give a precise definition of love leads «to the awkward paradox of being unaware of the logic and the rigor of that which we nonetheless continually acknowledge gives the sole flavour and meaning to our life. I love, I do not love, I am loved, I am not loved – without knowing why or, especially, what love is all about»².

So, do we know what love is? I suggest that it is possible to give a definition of it if we rely on the concept of self-giving. Consequently, I propose that love can be understood and defined only if we describe the experience of self-giving to others; in these terms love is more than an emotional state and more than a state of mind. I suggest that love is primarily an *act* that reveals our inner self through giving our *whole* selves to others.

In the first paragraph of this chapter I will demonstrate that an objective definition of love is possible only if it is considered as an act, rather than an emotional and mental state. To do so, I will introduce the relevance of the concept of “intentionality” formulated by Edmund Husserl and describe how it is crucial in order to love disinterestedly and to avoid self-idolatry. This is aimed to demonstrate how giving selflessly collides with theories based on the necessity of self-interest in relationships: these should be avoided because self-interest only leads to divisions, rather than to a stronger union among people. For this reason, I will object Monique Wonderly's view on the necessity of self-love in a relationship and explain why disinterestedness is the only true way of expressing love to a person through Harry G. Frankfurt's opposite theory. Then, in the second paragraph I will discuss the concept of self-giving: I will explain why it is not problematic for freedom and free-will and why our inner self – that I will call *I* – is in relation and needs to be so.

¹ J.L. Marion, *Prolegomena to Charity*, trans. S.E. Lewis, Fordham University Press, New York 2002, p. 71.

² *Ibidem*.

1.1. *Selflessly intentional: love as a directed act in order to be free*

What is love? How should it be defined? It seems hard or even impossible to narrow down such a concept, but it also seems that everyone has some experience of it. We all desire to be loved and we constantly look for that to happen; love is the driving force of life and we cannot live without it. Since everyone had experienced and experiences it, why is it so difficult to explain and describe it? A risk comes with this difficulty: «We conclude from this that love ought not and cannot be conceived accurately, that it withdraws from all intelligibility, and that every effort to thematize it belongs to sophistry or an unseemly abstraction. [...] [Thus] we can give love only an interpretation, or rather a non interpretation, that is purely subjective, indeed sentimental»³.

So, how could this risk be avoided? Love is a complex phenomenon that does not only involve emotions and feelings, but I suggest that it is primarily an *act*. Therefore, in this research I will not focus on love as an emotional state or as a particular state of mind. I believe that this act-centred account on love will provide the necessary help to solve the problem of the apparently compelling subjectivity that comes with the attempt to define it. This act is what I will call “self-giving”, namely the act of giving the whole self to another person in a disinterested but intentionally-directed way. The self-giving concept I am proposing here will be applied to all kinds of relationships.

First I want to introduce the concept of intentionality as Edmund Husserl (1859-1938) had formulated: its basic character consists for consciousness to be consciousness of something else than itself. In other words, the fundamental and necessary property of consciousness involves what does not concern it: an object⁴. So, we know that we *have* a consciousness if and only if it is intentionally directed toward an object that transcends it. The term “transcendence” is to be intended as something that is pure alterity and external with regards to consciousness. Thus, thanks to the object our consciousness is directed to, we come to know that we are conscious beings and that we are aware of it. These intentional-directed thoughts are called *Erlebnissen*, that is “lived experiences of consciousness” (I will use the German term within this research). What is this experience like? For example, when one thinks of a chair, her consciousness completely identifies with it; namely, the consciousness and the object it is intentionally-directed to are *coextensive*, so they share the same extension, they coincide.

³ *Ibidem*.

⁴ Cf. *Ivi*, p. 72.

Of course, love is included into the set of *Erlebnissen*⁵, but it is problematic if we consider it only as such. When we love someone – whether she is a friend, a lover or a parent – we first have *Erlebnissen* concerning that person: namely, we have a set of thoughts and considerations about her that help us identify her. For example, when I direct the intentionality of my consciousness toward a friend of mine, I start to think about her characteristics: kindness, generosity, her being a constant source of joy, etc. These are all *Erlebnissen* that make me realize that I am thinking about a specific person and not to another one, although she may share some of them with other people as well. So, if someone asks me: “How is Elena doing?”, I immediately know whose friend of mine the other person is referring to thanks to the *Erlebnissen* I have about her. They help me identify her *uniqueness*. However, a problem arises if we consider love only as an *Erlebnis*: «I say that I love somebody, but I love her or him insofar as I experience him or her in my own conscious life as endowed with beauty, loyalty, intelligence, riches, power, affection for me, and the like. If – certain, or all, of these lived experiences were to disappear, can I be certain that I would still love him or her?»⁶.

So, what if someone of an old married couple becomes ill with dementia? Should the other one say that she is still in love with the same person she has been married to for decades? For dementia inevitably and drastically changes the life of the person who is ill as well as those people who devote their whole existence to take care of her. Consequently, on a phenomenological level, all the *Erlebnissen* connected to that person disappear because she had changed. A question comes easy: what does motivate someone such as an old wife to say “I still love him” while her husband is almost unrecognizable? Someone might say that she is in love with the memories she has of him, rather than with he himself; others may suggest that this is a way to cope with an enormous pain and to accept it. I suggest that cases like the one I took as an example are perfect to solve the paradox that Marion described: they show that love is not only a state of consciousness. If love is just a mental set of *Erlebnissen*, it would not explain why we are motivated to love *even though* these lived experiences of consciousness are not valid anymore. The way in which love still manifests in such cases is through acts and, thus, *self-giving*. It demonstrates that we ought not to love someone insofar as she corresponds to the idea we have made up about her, for this would mean and entail that I love the *Erlebnissen* I have of her rather than her. We have to be reminded that she is pure alterity, someone that transcends our consciousness and that has to be considered as such. If love were a mere state of consciousness, it would be conse-

⁵ Cf. *Ivi*, p. 73.

⁶ *Ivi*, p. 75.

quently correct to say that we love the thoughts we have about someone, rather than that someone in herself. Therefore, to love means also to accept that changes in the beloved may occur, but it also means that we still have the opportunity to love her even if she does not correspond to what she was – or should be – like according to us. A person is always more than the ideas we have of her because she is pure alterity⁷. In fact, if we love our *Erlebnissen* rather than the person whom they are directed to through intentionality, we love her insofar as she is expected to be according to us and insofar as she keeps the same characteristics. Therefore, we would love her inasmuch as she pleases us and reacts to our love by loving us back. In short, we would love her only because she loves us⁸ and we expect her to do so. Thus, this leads to a form of self-idolatry⁹ and, more accurately, *self-interest*. I claim that love does not involve it at all: rather it needs self-interest, namely *disinterestedness*.

Monique Wonderly does not agree with this point of view, and she rather promotes the exact opposite: she claims that wholly selfless or disinterested love is undesirable especially in romantic loving relationships. To be more specific, she argues that attachment – an attitude primarily characterized by self-focused emotions and emotional predispositions – is essential in such relationships¹⁰. So, for example, if one rejoices because her beloved achieved her dreams but these ones entail a separation, this joyful attitude would certainly demonstrate generosity and support, but it would also show an impoverished form of love¹¹. In other words, since one does not show to be in pain for such a situation, which should be intended as a fear of missing the other person, this does not constitute a form of genuine love. I think that this kind of circumstance cannot possibly happen or, if it does, I would assume that the person who behaves like that has a childish attitude or is hardly trying to cope with a big trauma. Hence, I claim that this selfish account of love cannot be accepted because the arguments and the examples that try to support it are weak. First, selfless loving people do feel pain, and this has not to be considered as a selfish emotion; what makes them different from people whose thoughts and feelings are self-focused is the way in which they deal with it. Whole-hearted supportive people leave the beloved free to choose for her own life *despite* the pain they are coping with, which is natural and part of human life. This means

⁷ Cf. *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 77.

⁹ Cf. *Ibidem*.

¹⁰ Cf. M. Wonderly, *Love and Attachment*, in «American Philosophical Quarterly», 54, 3 (2017), pp. 235-250, p. 235.

¹¹ Cf. *Ivi*, p. 241.

that their concern for the beloved's well-being is – and must be – free of any self-regarding motive¹², but it does not entail that they are apathetic. This concern can be associated with the concept of care, as Frankfurt noted: «there is something *we care about*»¹³ or, I would rather say, *someone* we care about. Care is a concrete expression of love because it makes it visible and tangible, a way through which we can show that we are devotedly involved into a person's life. This explains also how and why a husband or a wife takes care of her/his spouse who is ill with dementia, as I suggested in the example at pages 5 and 6: care is a manifestation of the love which that person has for the other one. To be more accurate, love is what motivates a person to act with care, which is a form of self-giving, namely of love. Moreover, care has a fundamental role in our lives because it connects and binds us to ourselves¹⁴, namely it makes us better understand who we really are – I will talk about why we need others in order to know ourselves in the following paragraph.

Second, attachment should not be promoted as a necessary component of any type of relationship for two reasons: first, it leads us to consider love as incompatible with freedom and to treat the ones we are aiming to love as objects; second, it prevents to know ourselves better. If we experience another as a felt need, we are displaying a self-interested attitude, because it would show that we do not need others for their sakes – so, we would not love them for who they are – but for our own¹⁵. This is certainly problematic because it creates a misconception of the idea of love: it is not about owning someone, but rather that a person is free to love another one even if she knows that the other could possibly not love back. This does not mean that someone insistently loves another even if she knows that is not reciprocal. Instead, it means that someone loves when she leaves the other person free to decide whether to or not to love her, whatever that decision might be. This is why true love is disinterested, for it sets the one who loves and the beloved free: free of any worry to lose forever the beloved person, for who loves would prefer to focus on the beautiful memories that shares with the beloved and would be extremely grateful for having met her. She would not concentrate on the loss, but rather on what has been *given* to her – so, the relationship itself is a gift for the lover. In other words, and to sum up: «Love is, most centrally, a *disinterested* concern for the existence of what is loved, and for what is good for it. The lover desires that his beloved flourish and not be harmed. [...] For the lover, the condition of his

¹² Cf. *Ivi*, p. 238.

¹³ H.G. Frankfurt, *The Reasons of Love*, Princeton University Press, Princeton 2004, p. 11.

¹⁴ Cf. *Ivi*, p. 17.

¹⁵ M. Wonderly, *Love and Attachment*, cit., p. 241.

beloved is important in itself, apart from any bearing that it may have on other matters»¹⁶.

Furthermore, it shows that the lover did not reduce the beloved as a set of *Erlebnissen*, but rather considered her as pure alterity. Disinterestedness also frees of any confusion about the nature of love, for it displays that it has nothing to do with possession: the latter is directed to objects, the former to people. This is also why many claim that they have experienced to have been “used” by others who pretended to love them. If we think to own people, we would demonstrate our desire to treat them as if they were objects, making them prisoners of our egoism. Consequently, if we think that we own someone, we would not be respecting the dignity of the one we claim to love, for we would treat her as an object whose purpose is to satisfy our needs. Moreover, attachment as an attitude based on self-focused emotions does not help know ourselves better, but rather the opposite. If we intentionally direct our thoughts to themselves in an attempt to know our inner self in a deeper way, we would surely fail. This is due to the fact that our *I* is in-relation¹⁷ and it consequently needs others in order to know itself better. In the next paragraph I will explain it in more detail.

Introduction

If love is the driving force of our lives, how does it concretely express? I have previously mentioned care as a form of self-giving, and in the next paragraph I would like to analyse into detail self-giving as a phenomenon. I will first demonstrate that to give ourselves to others does not deny our freedom because, in that case, our interests coincide with our beloved’s one: Frankfurt’s account on the total and disinterested commitment of lovers will be exposed in order to prove that free-will is preserved while giving ourselves. Then I will explain why we are happy when we devote our time and attention to others and why we come to know ourselves only when we do such acts: therefore I will introduce the concept of the “I in relation” by Angelo Scola and the one of “*munus*” quoted in the paper written by Canullo. Lastly, in the final part of the paragraph I will show how the latter can multiply love instead of fragmenting it and also how it is connected to self-giving. This helps understand and justify why such acts are disinterested.

¹⁶ H.G. Frankfurt, *The Reasons of Love*, cit., p. 42.

¹⁷ Cf. C. Canullo, *Bene Comune, Bene che Accumuna e Dis-inter-esse*, in «Archivio di Filosofia», 84, 1/2 (2016), pp. 201-211, p. 201.

1.2. To be gifts for one another

*Don't you realize that you have lost what you did not give?*¹⁸

To give or not to give? That is the question if we truly want *to be*, and, therefore, *to love*. Max Scheler wrote that a person, before being an *ens cogitans* or an *ens volens* – so before being someone who thinks or wants – is an *ens amans*, so someone who loves¹⁹. If so, love is the essential part of ourselves and the way in which it defines who we authentically are²⁰. Thus, I argue that love is the cause that motivates us to give our own selves to others and that this self-giving act is the highest expression of it because it is disinterested and, therefore, free.

To make a gift is a wonderful way to communicate that someone considers another person important for her and that she cares for her – if the intention through which one makes it is based on sincerity and honesty. What if we make ourselves gifts for others' sake, for their well-being? In other words, for love's sake? One might be concerned with such a statement and claim that this would lead us to reify ourselves and to make us slaves; it would consequently disqualify freedom and free-will, because one completely devotes her life to another human being and would not take into consideration her own desires and aspirations. This does not happen: it is not naïve to serve others because and in order to love them. Since it is a *decision* that someone consciously makes, it does not exclude freedom or free-will, but it rather *enhances* it because one freely wants and accepts to dedicate her life to another. Frankfurt notes that «a lover *identifies himself* with what he loves. In virtue of this identification, protecting the interests of his beloved is necessarily among the lover's own interests. The interests of his beloved are not actually *other* than his at all. They are his interests too»²¹.

In addition to that, to give ourselves to others is something that *enriches* us because it leads us to discover who we are devoting ourselves to and, consequently, we get to know ourselves better through the interaction we have with that person. To donate our lives is equivalent to «come-to-be»²², so to become aware of who we are. This would not happen if we refuse to do so, because we would not be able to address our love to anyone. This is also the “road” to happiness, and its

¹⁸ Saint Augustine of Hippo quote found in <http://www.parcchiasantalucia.net/Pensieri%20di%20Sant'Agostino.pdf> (My translation).

¹⁹ Cf. M. Scheler, *Ordo Amoris*, tr. it. L. Iannascoli, Aracne, Roma 2011, p. 127.

²⁰ Cf. L. Iannascoli, *Saggio Introduttivo. “Ordo amoris” e “ordre du coeur”: la costruzione dello spazio (morale) nel tempo*, in M. Scheler, *Ordo Amoris*, cit., pp. 7-91, p. 9.

²¹ H.G. Frankfurt, *The Reasons of Love*, cit., p. 61.

²² J.L. Marion - É. Tardivel, *Fenomenologia del Dono*, tr. it. Carlo Brentari, Morcelliana, Brescia 2018, p. 8.

pursuit fails when someone is obsessively focused on herself: I argue that, since a human being is not self-sufficient²³ because he or she relies on relationships in order to have a good quality of life, happiness depends on their quality. In other words, we *need* others if we want to be happy, and the best way to achieve that is by devoting our time and our attention to them – so, only by giving our whole selves. Only when we want our life to be considered as a gift, we can really find it: this means that we have to be willing to give ourselves²⁴ in order to be truly happy and satisfied.

At this point, the question is: why is only by giving ourselves to parents, relatives, friends, lovers or even to someone we do not know that we are happy? What is the foundational explanation of such a phenomenon? This happens because our “I” is « (in) relation»²⁵: Angelo Scola arguments that «a relationship is a shared good that, if taken on consciously, can be recognized as [...] *the good of being together* [...]». In fact, human identity documents that a person is essentially a *self-in-relation*²⁶.

Thus, relationships are goods that we share and what we have in common with every other human being. In other words, relationships themselves are *gifts* because they are the tangible results of our selflessly giving to others. The concept of *munus*, which means gift, service, task and office (in the sense of someone being responsible for something)²⁷ well explains this: when it is missing in a community, relationships disappear²⁸. Consequently, our giving to others builds relationships which are the real gifts that we can possibly make to one another. Through relationships the *I* can “pour out” of itself²⁹ through giving itself to others and, at the same time, by making itself a *gift*. To do so, it has to direct its intentionality to another person, focus on that one and, as a consequence of that, it becomes conscious of itself. This would not happen if the *I* is intentionally directed towards itself, because it would not discover its conscious dimension: it needs others in order to be conscious of itself. In other words: the *I* comes to know of its own existence if and only if its *Erlebnissen* concern objects – and, in this specific case,

²³ Cf. L. Iannascoli, “*Ordo amoris*” e “*ordre du coeur*”, cit., p. 49.

²⁴ Cf. J. Ratzinger, *Dio e il Mondo: Essere Cristiani nel Nuovo Millennio*, tr. it. O. Pastorelli, San Paolo, Milano 2001, p. 37.

²⁵ C. Canullo, *Bene Comune, Bene che Accumuna e Dis-inter-esse*, cit., p. 201 (My translation).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cf. *Ivi*, p. 202.

²⁸ Cf. *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

people – that are not the /itself. This is why we begin to truly know ourselves only when we actively engage in relationships, so when we serve others with love.

To give our own self also means to share our time, capacities and space with different people. Is there any risk of a possible fragmentation of love, so that it would reduce its good effects on others? No, there is not. For the more we love, the more it multiplies and increases its goodness through choosing to make ourselves gifts. The *munus* is not shared in order for it to be stable and permanent, but rather in order for it to grow and to be spread³⁰ among others. There is a dynamism to be spotted here: the *self-giving* act – so a complete devotion to another person or to more people – creates relationships because it allows us to “go out” of ourselves and generates more love, which increases the more it spreads. So, to give ourselves disinterestedly is intended to make the ones who participate in that relationship grow for their own sake³¹. Therefore, a self-giving act is disinterested because of two reasons:

- We let ourselves being “tools” and resources for others;³²
- It is aimed to create a selfless relationship that does not interfere with any interest except the one concerning the other person.

The overabundance of the *munus*, that is, the overabundance that self-giving acts create, teaches us to make something good to everyone, nobody excluded for the sake of love and justice – where justice has not to be intended as distributive fairness, but as the way in which goodness spreads³³.

1. The aesthetic experience of self-giving

Why the experience of self-giving is a morally aesthetic one

A year ago, a friend of mine showed me her extreme kindness through some good and disinterested acts she did to me: she had helped me in such a generous way that I did not expect. I had asked for her help only once and it turned out that she did more than one favour to me without asking further times. This is not an example made through fantasy, but it really happened: her name is Lidia and she is part of the people that is still inspiring this research. At that time, I did not know her, but when I got to, I remembered her and my grateful thoughts when she had

³⁰ Cf. *Ivi*, p. 207.

³¹ Cf. *Ivi*, p. 208.

³² *Ibidem*.

³³ Cf. *Ivi*, p. 209.

displayed her kindness. When I think of Lidia and of that episode, I judge and profoundly evaluate her and what she did in *aesthetic* terms; and, by doing so, I affirm that she is an immensely kind person and that she spent her time and her efforts in a disinterested way, just for the sake of helping me. We could easily say that she “lost” her time for a circumstance that did not involve her interest. Even though it may seem a small fact that does not apparently need attention, I claim that this has to be defined as a paradigmatic example of self-giving and it has both ethic and aesthetic features.

For this reason I adopt and share the «moral beauty view»³⁴, which states that «*if a trait is a moral virtue, then it is a beautiful character trait; and, conversely, if a trait is a moral vice, then it is an ugly character trait*»³⁵. This presupposes an important conceptual claim which affirms that «beauty and ugliness are *necessary conditions* for moral virtue and moral vice, respectively»³⁶. These two statements are followed by two consequences: the first one concerns a term that was first developed by the Ancient Greeks; the second one is about the objectivity and the transcendence of the ideas of Good and Beauty. I will analyse them in this order.

The moral beauty view is not a new theory: it has its roots in Plato and Aristotle. They used the Greek term “*kalon*” to refer to what is beautiful and good at once³⁷. To be more precise, Aristotle recurrently suggests that the actions made by a virtuous person are *kalon* and performed for the sake of it³⁸. In fact, *kaloskagathía* is a more complete term that is composed by *kalon*, which means “beautiful” and *agathón*, which means “good”; it displays the deep relation between the two and it refers to the condition of those who can prove that they are beautiful and good at the same time³⁹. In addition to that, the Latin adjective *bellus*, which means “beautiful”, is a diminutive of “*bonus*”, which means “good”⁴⁰. This relation between the aesthetic expression and the moral one is still present in nowadays conception of what a right action is: we judge it aesthetically beautiful because it brings harmony into someone’s life. How does this happen? What do harmony and beauty have in common? Ancient Greeks have an answer: for them, the discovery of beauty coincided with the discovery of the *kósmos*, so of the “beautiful order”

³⁴ P. Paris, *Moral Beauty and Education*, in «Journal of Moral Education» 48, 4 (2019), pp. 395-411, <https://doi.org/10.1080/03057240.2019.1584554>, p. 395.

³⁵ *Ivi*, pp. 396-397.

³⁶ P. Paris, *Moral Beauty and Education*, cit., 397 (Italics mine).

³⁷ Cf. *Ivi*, p. 396.

³⁸ Cf. *Ibidem*.

³⁹ Cf. G. Lombardo, *L'estetica antica*, il Mulino, Bologna 2015, p.13.

⁴⁰ *Ibidem* (My translation).

that the world has. The concept of *kósmos* was often connected to the idea of Beauty: for example, Homer wrote that an epic poet beautifully performs a poem when he does that according to a beautiful order, so if he narrates the events according to their chronological order and if he presents them within a coherent verbal structure⁴¹. So, beauty and order caused a profound sense of both admiration and emulation in them⁴², and I claim that the same process happens when someone gives herself to others in a disinterested way. When we see a person doing such an extraordinary act of love, we admire her and we desire to do the same. This can occur when we read, for example, stories of saints or of non-believers who did great actions inspired by an immense love. Saint Ignatius of Loyola well describes this deep desire: «It was at this time that the desire to imitate the saints came to him, and without giving any consideration to his present circumstances. He promised to do, with God's grace, what they had done. [...] With these holy desires of his, the thoughts of his former life were soon forgotten»⁴³.

So, Saint Ignatius is moved by what the saints had done for others and he wanted to be as they were: to be more accurate, he wanted to do what they did in order to be truly and fully himself, in order not be slave of the "present circumstances" that he was into. He knew that this was the right way for him to be happy: he began to be a joyful man after his conversion because he began to serve others instead of focusing on his self-interest and attachment. These stories still inspire us even if they come from centuries and centuries ago, and this is due to the fact that the beauty that shines through them is eternal, stable, objective. «We then love and are attracted to these qualities»⁴⁴. Why do we feel such an attraction? Their beauty is aimed to attract us in order to make us desire to do good actions because they are universally true. The experiences of self-giving are universally beautiful and fascinating because the values which they show are beautiful, good and true at the same time. Who would suggest or affirm that solidarity, generosity, altruism, kindness and patience are ugly or not worth considering as beautiful, good and true for everybody? Here it is easy to notice that beauty is the necessary condition for them to exist and to be defined as "beautiful". This is connected to

⁴¹ Cf. *Ivi*, p. 14.

⁴² Cf. *Ivi*, p. 11.

⁴³ Saint Ignatius of Loyola, *A Pilgrim's Journey: The Autobiography of Ignatius of Loyola*, trans. J.N. Ty-lenda S.J., Ignatius Press, San Francisco 2001, pp. 48-49.

⁴⁴ Plotinus, *The Enneads*, trans. L.P. Gerson – G. Boys-Stones – J. M. Dillon – R.A.H. King – A. Smith – J. Wilberding, Cambridge University Press, Cambridge 2017, p. 97.

the second claim that I want to analyze, the one that states that beauty is a necessary condition for moral virtues⁴⁵.

To recognize that Beauty is transcendent – in the philosophical sense of ‘going beyond’ reality – means to give it a stable objectivity and concreteness⁴⁶: it allows and facilitates us to identify it, especially in a situation where a person acts selflessly. In other words, virtues are beautiful in themselves⁴⁷, as Plotinus states. But how is this moral beauty perceived? Not with the five senses, but rather through an interior sense of astonishment and splendor, because they do not have colors, shapes or sounds and therefore they cannot be empirically perceived⁴⁸. Moreover, we have this feelings of splendor and astonishment not only when we spot virtues in ourselves, but also when we notice that other people have them⁴⁹: this is why I suggest that, in order for virtues to flourish and develop, they need *relationships*: to be more specific, if a person is a virtuous one, she has to thank those around her because they give her the opportunity to share her beautiful personality through her selfless giving to them. This is why I define virtues as “*relational*” and vices “*anti-relational*”, because the former become evident in a person when her *I* is *in-relation*, whereas the latter emerge when a person is focused on herself and on her attachment, so when she shows to be egoistic, jealous, envious, short-tempered or spoiled, among other vices. Thus, this is why we judge and evaluate as beautiful selfless people who love to dedicate their lives to others: because they rely their whole existence on Beauty.

Conclusions

As it has been demonstrated in this research, it is tempting to think and to affirm that love is subjective, but my account suggests a completely different view that provides an objective definition of it. Its objectivity is due to the fact that love is a disinterested and selfless act that has as its intentional object another person, whatever she is known or not to us. If love is considered as a mere set of *Erlebnissen* and not primarily as an act, it would be no longer possible to assert that there is still a loving relationship between two people because love would be replaced by self-idolatry, self-interest and attachment. For this reason, I objected Wonderly’s account about the necessity for those – in particular self-interest and attachment

⁴⁵ Cf. P. Paris, *Moral Beauty and Education*, cit., p. 397.

⁴⁶ U. Eco, *Il Problema Estetico in Tommaso D’Aquino*, Bompiani, Milano 1998, p. 41 (My translation).

⁴⁷ Cf. Plotinus, *The Enneads*, cit., p. 92.

⁴⁸ Cf. *Ivi*, p. 97.

⁴⁹ Cf. *Ibidem*.

– in a loving relationship by showing that selfless people let their beloved ones free to love them back or not even though they are aware of the fact that they possibly could not correspond to their love. Frankfurt's account of disinterested love has also been included to support my objection. Moreover, attachment would lead people to use others because it does not let the beloved ones free to love back and it would make them feel used just as much as objects are. In addition to that, attachment would not provide a better knowledge of our own selves because it focuses on individual feelings and emotions rather than on the person we are willing to love. In fact, it would be contradictory to discover our own self by concentrating on our thoughts and feelings, for our self – or our *I* – is naturally "in-relation" with others and, thus, if we want to be authentically happy, we must engage with good relationships because they provide a deep knowledge of ourselves and they give us a chance to do good things to other people. In and only through relationships, the *I* reveals itself by making itself a "gift" for another: it does this intentionally and, by doing so, becomes conscious of itself. Furthermore, this selflessly self-giving act multiplies and spreads love instead of fragmenting it.

The theory of love and self-giving that I have presented is strictly related to aesthetics: according to the moral beauty view, if a trait is a moral virtue, then it is a beautiful one; vice versa, if a trait is a moral vice, then it is an ugly one. Also, beauty and ugliness are necessary conditions for virtues and vices, respectively. This leads to the ancient Greek concept of *kaloskagathía*, which is still a popular and common way of thinking: it shows that beauty and goodness have a profound and connected relation and, thus, we judge a good action in aesthetic terms by stating that it is a "beautiful" one. Furthermore, virtuous actions are also inspiring ones because the discovery of beauty, for the ancient Greeks, coincided with the discovery of the "beautiful order" that the world around us has. This analogy among beauty, virtue and order causes a deep sense of admiration and emulation in people because virtues in themselves are beautiful, good and true at once. I claimed that the same sense of astonishment happens when someone gives herself to others disinterestedly. Selfless acts have a beauty that spans centuries for it is eternal, objective and stable and, hence, transcends time: its values – namely solidarity, generosity, kindness, etc. – are always and universally valuable. In addition to that, I have demonstrated that virtues need relationships in order to manifest themselves, so it is never the case that a virtue can be spotted in a person that avoids or does not have any contact with others; this is why I have attributed them the word "relational". On the other hand, vices like jealousy, egoism or vanity emerge when a person does not have relationships; and this is the reason why I have called them "anti-relational".

Bibliography

- <http://www.parcchiasantalucia.net/Pensieri%20di%20Sant'Agostino.pdf>;
Canullo C., *Bene Comune, Bene che Accumuna e Dis-inter-esse*, in «Archivio di Filosofia», 84, 1/2 (2016), pp. 201-211;
Eco U., *Il Problema Estetico in Tommaso D'Aquino*, Bompiani, Milano 1998;
Frankfurt H.G., *The Reasons of Love*, Princeton University Press, Princeton 2004;
Saint Ignatius of Loyola, *A Pilgrim's Journey: The Autobiography of Ignatius of Loyola*, trans. J.N. Tylenda S.J., Ignatius Press, San Francisco 2001;
Lombardo G., *L'estetica antica*, il Mulino, Bologna 2015;
Marion J.L., *Prolegomena to Charity*, trans. S.E. Lewis, Fordham University Press, New York 2002;
Marion J.L. – Tardivel É., *Fenomenologia del Dono*, trans. Carlo Brentari, Morcelliana, Brescia 2018;
Paris P., *Moral Beauty and Education*, in «Journal of Moral Education» 48, 4 (2019), pp. 395-411, <https://doi.org/10.1080/03057240.2019.1584554395-411>;
Plotinus, *The Enneads*, trans. L.P. Gerson – G. Boys-Stones – J. M. Dillon – R.A.H. King – A. Smith – J. Wilberding, Cambridge University Press, Cambridge 2017;
Ratzinger J., *Dio e il Mondo: Essere Cristiani nel Nuovo Millennio*, trans. O. Pastorelli, San Paolo, Milano 2001;
Scheler M., *Ordo Amoris*, trans. L. Iannascoli, Aracne, Roma 2011;
Wonderly M., *Love and Attachment*, in «American Philosophical Quarterly», 54, 3 (2017), pp. 235-250.

Sul narrativo in Charles Taylor

Tra ristrutturazione cognitivo-emozionale e riconoscimento del sé

*Giulia Brunetti **

Abstract: L'attività ermeneutica alla quale i vissuti dell'essere umano vengono sottoposti per tutta la durata dell'esistenza dicono di un'identità *in fieri*, che si sviluppa in un dialogo perenne con le alterità con le quali si relaziona. Il riconoscimento di se stessi s'identifica con un processo narrativo che riguarda soprattutto il *sentire emotivo* dell'individualità personale e che si articola attraverso le varie forme di linguaggio apprese dagli altri, soprattutto significativi, i quali d'altra parte suscitano, anche, tale medesima emozionalità. Si tratta di un percorso diacronico che lo stesso linguaggio continuamente ristruttura e, attraverso quest'ultimo, nella fruizione artistica, è dato anche di accedere al contatto con figure paradigmatiche e modelli di vita inediti, che occasionano un allargamento dei confini del proprio sé. Questo fatto non può non provocare una serie di implicazioni etiche.

Keywords: Identità; Alterità; Emozione; Dialogicità; Diacronia.

* giuliabrunetti@outlook.it.

On Narrative in Charles Taylor Between Cognitive-emotional Restructuring and Self- recognition

Abstract: The hermeneutic activity to which the experiences of the human being are subjected throughout existence tell about an *in fieri* identity, which develops in a perpetual dialogue with the othernesses with which it relates. Self-recognition is identified with a narrative process that mainly concerns the *emotional feeling* of the personal individuality and is articulated through the various forms of language learned from others – especially significant others – who elicit emotional feeling itself, as well. It is a diachronic path that the same language continually restructures, and through the latter, in artistic enjoyment, one is also given access to contact with paradigmatic figures and unseen patterns of life, which occasion a widening of the boundaries of one's self. This fact cannot but provoke a number of ethical implications.

Keywords: Identity; Otherness; Emotion; Dialogicity; Diachronicity.

1. Premessa. Alfabetizzazione emozionale nel linguaggio.

Linguaggio, sia in senso stretto, sia metaforicamente, e relazione risultano rivestire una precisa significatività all'interno della riflessione di Charles Taylor sulla costituzione della persona.

Il filosofo indaga lungamente l'aspetto in qualche modo pedagogico della realizzazione di se stessi nel riferimento agli altri, non soltanto come unità psicofisiche, ma anche più propriamente come mondi spirituali profondamente pervasi da un sentire emozionale che si traduce in modi di espressione, "linguaggi" (dell'arte, della gestualità, dell'amore), appunto, che vengono appresi da altri – specialmente, da quegli altri che abbiano per noi un'incisività impattante.

Argomenta, a tal proposito, il pensatore canadese: «noi definiamo sempre la nostra identità dialogando, e qualche volta lottando, con le cose che gli altri significativi vogliono vedere in noi; e anche dopo che ci emancipiamo da questi altri – per esempio dai genitori – ed essi scompaiono dalla nostra vita, la conversazione con loro continua, dentro di noi, finché esistiamo»¹.

I figli sono infatti introdotti dalle figure genitoriali ad una protointerpretazione, per così dire, dei propri desideri² e tale processo risulta fondamentale, in quanto, come osserva Costa, nel pensiero di Taylor «l'identità è costitutivamente connessa a una dialettica di riconoscimento reciproco che è inscritta nelle relazioni primarie che intessiamo con i nostri simili»³.

Quando si viene al mondo, non si è in grado di utilizzare il linguaggio verbale e le emozioni costituiscono la prima forma di esperienza⁴: è soltanto successivamente che si apprende ad avvalersi della comunicazione verbale vera e propria, attraverso l'insegnamento, diretto o indiretto, degli altri. La parola linguistica permette allora di accedere ad un livello di relazionalità con il mondo circostante che dischiude altitudini di profondità precedentemente e altrimenti non raggiungibili. Essa consente di pervenire ad una maggiore autoconsapevolezza per mezzo dell'opera ermeneutica cui viene sottoposto il materiale emotivo che l'interazione con l'esteriorità occasiona nella propria interiorità.

Come puntualmente rileva Blakely, tale attitudine squisitamente umana penetra, finendo per connotarle in maniera caratteristica, anche in quelle classi di emo-

¹ J. Habermas - Ch. Taylor, *Multiculturalismo: lotte per il riconoscimento*, tr. it. G. Rigamonti, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 17-18.

² Cf. Ch. Taylor, *The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, Harvard University Press, Cambridge 2016, pp. 53-54.

³ P. Costa, *Verso un'ontologia dell'umano: antropologia filosofica e filosofia politica in Charles Taylor*, Unicopli, Milano 2001, p. 144.

⁴ Cf. Ch. Taylor, *The Language Animal*, cit., p. 53.

zioni che gli esseri umani condividono con gli animali, ossia quelle non mediate da giudizio, come il dolore fisico o altre che, pur essendo fondate su giudizi, non implicano di per se stesse valutazioni sui propri desideri, come la paura. Nondimeno, anche tali emozioni vengono, a ben vedere, investite da quelle che Taylor chiama «valutazioni forti»⁵, ossia da giudizi qualitativi sul proprio *sentire*; il dolore, ad esempio, può essere interpretato come codardo o eroico, esultante o masochistico. In definitiva, anche le emozioni di primo acchito meno complesse «tendono dunque ad essere colorate dalle interpretazioni che comprendono il nostro senso d'identità»⁶, le quali, *ridefinendole*, ridefiniscono anche quest'ultimo.

Volendo conferire adeguata considerazione all'appropriazione creativa, piuttosto trascurata dalla letteratura secondaria, che della fenomenologia degli umori di Heidegger Taylor ha compiuto nel riflettere sulla «logica del nostro linguaggio delle emozioni»⁷, Blakely, individuando la stessa come giustificazione sottostante l'interpretazionismo del filosofo canadese contro i suoi delatori, osserva: «come la capacità di un polpo di cambiare colore o le fasi della vita di una farfalla, l'auto-comprensione modifica e ristruttura il modo stesso degli esseri umani di esistere nel mondo»⁸.

È questo aspetto che consente di apprezzare appieno il passaggio del quale Taylor si serve per instaurare un significativo parallelismo fra ricchezza del vissuto personale e complessità dell'espressione letteraria. Non a caso, il filosofo insiste caldamente sull'esigenza urgente di tutelare quest'ultima dalla stessa malattia che nel tempo presente affligge e distorce lo sguardo sulla persona, a proposito della quale parla di «una perdita di risonanza, di profondità, o di ricchezza del nostro ambiente umano»⁹.

Da preservare non è la complicazione, bensì – si badi bene – la complessità del reale e, in particolare, alla realtà dell'umano, comportando, con ciò, una semplificazione della stessa ma, stavolta, nella valenza positiva del processo, ossia nel senso di uno spogliamento della medesima dalla *clusterizzazione* cerebrale della quale è resa vittima nei meccanismi delle tendenze connotanti il nostro tempo (si pensi alle illusorie antinomie che vedono contrapposte ragione e sentimento, individuo e umanità). L'indiscriminata applicazione del metodo scientifico viene a con-

⁵ *Ivi.*, p. 63 (T.d.A.).

⁶ J. Blakely, *Returning to the Interpretive Turn: Charles Taylor and His Critics*, in «The Review of Politics», 75, 3 (2013), pp. 383-406, pp. 393-394 (T.d.A.).

⁷ Ch. Taylor, *Self-intepreting Animals*, in *Human Agency and Language: Philosophical Papers*, I, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 59 (T.d.A.).

⁸ J. Blakely, *Returing to the Interpretive Turn*, cit., p. 390.

⁹ Ch. Taylor, *Il disagio della modernità*, tr. it G. Ferrara degli Uberti, Laterza, Bari 1999, p. 9.

figurarsi, in effetti, come traduzione pratica di una rincorsa della garanzia di una – in qualche modo – rassicurante oggettività, che diviene però una vuota pretesa quando ricercata in quelle sfere dell'esperienza umana che da oggetti, di fatto, non possono essere trattate.

Come accennato, di tale deriva rischia di cader vittima anche la letteratura, proprio "a causa" – o forse sarebbe più appropriato dire "in virtù" – dei significativi punti di contatto che con l'esperienza umana essa risulta intrattenere.

Ma il sospetto della narrazione, che è forte nella nostra cultura filosofica, emerge in una nuova forma. Si può ammettere che la prima articolazione di alcune nuove vie e possibilità della vita e della comprensione umana avvenga sotto forma di una storia, sia narrativa che fattuale (come la biografia di una persona eccezionale, o anche l'incontro con tale persona e l'ascolto della sua vita). Ma sicuramente, quando la risposta arriva, la lezione può essere staccata da questa forma insufficientemente esplicita e chiara, e possiamo enunciare in prosa ordinaria e assertiva ciò che abbiamo imparato. / Be', possiamo provarci. E infatti ci proviamo sempre, e una grande quantità di critiche e commenti fa proprio questo. "Le symbole donne à penser", come dice Paul Ricoeur. (Per "simbolo" qui, leggi opera d'arte). E certamente molto di questo è molto buono e utile. Ma da qui alla conclusione che si possa interamente sostituire l'opera d'arte e gettarla via pur godendo delle sue intuizioni (gettando via la scala di Wittgenstein dopo averla salita), c'è un salto enorme¹⁰.

La ragione per cui tale tentativo di rendere l'opera pronta all'uso (e al consumo) in maniera immediata, aggirando il processo dello sporcarsi le mani con la stessa, evitando d'immergersi nelle sue complessità, per raggiungere in via diretta il vantaggio concreto ch'essa ospita in sé, in linea con l'utilitarismo dominante nella società contemporanea, finirebbe per non restituirne in realtà neanche l'utilità – mette in guardia Taylor. Anzi, tale approccio minaccerebbe di risultare finanche fuorviante, oltre che tremendamente impoverente.

La stessa disfunzionalità sarebbe, d'altra parte, una variazione sul tema della dilagante tendenza a voler scongiurare la compromissione con la vita, con gli appelli cui l'alterità che la abita ci chiama a rispondere, con i rischi che vale la pena assumere per costituirsi in maniera sana: si preferisce rifugiarsi nella chiusura di un atomismo che seduce con la falsa promessa dell'invulnerabilità.

Arrivate, dopo una lunga catena di esperienze a un'intuizione su ciò che è importante nella vostra vita, o nella vita umana in generale. [...] Sono sicuro della conclusione in virtù del modo in cui ci sono arrivato; la vedo come implicante una mossa di riduzione dell'errore, libera da una visione [precedente] che

¹⁰ Id., *The Language Animal*, cit., p. 299.

era più superficiale, o da una percezione confusa, o dall'interferenza di un risentimento irrilevante¹¹.

Proprio in virtù dell'esigenza di collocare costantemente in un orizzonte ermeneutico senza fine le vicende umane che talvolta passivamente le accadono e che parimenti ella attivamente muove, la persona è essere spirituale auto-interpretante che necessita di rielaborare e continuamente scandagliare quel *sentire* che intenzionalmente la fa *pro-tendere* verso quanto fermenti della propria *Umwelt*, conferendo a tale ambiente-proprio una sua particolare coloritura.

La narrazione e l'auto-narrazione si pongono come particolarmente congeniali a tale scopo, grazie al loro portare ad evidenza il dispiegarsi di una processualità senza la quale non sarebbe dato comprendere lo stato finale al quale le medesime conducono, nonché in virtù del loro inesorabile rivolgersi ad un presunto altro. Questi viene sempre ad identificarsi anche con il proprio *alter ego* e, quindi, con quelle istanze di opacità che questo altro familiare, ma anche per certi versi misterioso, ci contrappone. E, di contro, anche nella lettura è possibile trovare una risorsa che tenda, senza mai renderlo effettivo, ad un coglimento delle parti più recondite del proprio sé, potendo solo anelare ad una qualche chiarificazione delle stesse. Come rileva Costa, rispetto alla persona è infatti possibile fornire soltanto «l'articolazione più precisa possibile ma pur sempre approssimativa di intuizioni concernenti il senso profondo della nostra attività, che non è ovviamente conoscibile allo stesso modo di un oggetto esterno rappresentabile e manipolabile»¹².

A concorrere all'inafferrabilità di tali componenti è l'inoggettività della persona, che non si lascia definire una volta per tutte, essendo la sua costituzione *in perenne fieri* e ritraendosi quindi sempre la stessa in una qualche, variabile misura di ineffabilità.

Questo [l'uomo] è un animale la cui vita emozionale incorpora un senso di ciò che per lui è veramente importante (della forma delle sue aspirazioni) che domanda di essere compreso, e che non è mai adeguatamente compreso. La sua comprensione si esplica continuamente nel linguaggio che usa per parlare di sé, dei propri fini, di ciò che sente, ecc.; e nel dare forma del proprio senso di ciò che è importante dà forma a ciò che sente¹³.

¹¹ *Ivi*, p. 301.

¹² P. Costa, *Etica e umanità: Charles Taylor*, Vita e Pensiero, Milano 2004, p. X.

¹³ Ch. Taylor, *Self-interpreting Animals*, cit., p. 74.

2. Il λόγος della narrazione: una pro-tensione intenzionale verso l'auto-riconoscimento

Se è vero che sia dato di realizzare armoniosamente la propria fioritura umana nel mondo soltanto a chi empatizzi con la propria interiorità, si deve tener presente che, per poter adeguatamente aderire al socratico γνῶθι σεαυτόν, sia richiesto l'esser disposti ad affrontarsi in maniera sincera; nondimeno, questo significa rispondere ad un appello che proviene inesorabilmente dagli altri, in quanto tale processo consiste nel *conoscersi in un contesto*.

La doverosità del considerare la questione dell'identità in questi termini fa sì che, inevitabilmente, affiori di sottofondo il rischio latente della conflittualità, puntualizzato da Taylor senza ingenuità alcuna: parlando delle «esigenze dell'auto-trasparenza»¹⁴, egli riconosce infatti come «l'autenticità dovrà lottare contro qualche regola imposta dall'esterno»¹⁵, e tuttavia, aggiunge subito dopo: «l'autenticità non è il nemico delle istanze che provengono dall'esterno dell'io; anzi essa le presuppone»¹⁶.

Talvolta, d'altra parte, trascendenti lo si è anche rispetto a se stessi: quando non si riesce a fornire una spiegazione soddisfacente di fronte a interrogativi circa i propri comportamenti o sentimenti, questa difficoltà è sintomatica di un certo grado di opacità nei confronti di sé¹⁷ e, in questi casi, l'altro, lungi dal costituire un ostacolo, può venire anzi a configurarsi proprio quale modo indiretto per arrivare a se stessi e dissipare, seppur parzialmente, quella nebbia che ottunde la propria auto-percezione.

D'altra parte, osserva il filosofo:

A qualcuno questa potrebbe sembrare una limitazione dalla quale dovremmo aspirare a liberarci; e possiamo intendere anche così l'impulso che sta dietro la vita dell'eremita o, per prendere un esempio più familiare alla nostra cultura, dell'artista solitario. Ma da un altro punto di vista possiamo vedere un'aspirazione a un certo tipo di dialogicità anche in questa vite: nel caso dell'eremita l'interlocutore è Dio, nel caso dell'artista solitario è l'opera stessa a rivolgersi a un pubblico futuro, che forse sarà essa a creare. La stessa forma di un'opera d'arte dimostra che essa è, per sua natura, *indirizzata*¹⁸.

¹⁴ Id., *Il disagio della modernità*, cit., p. 74.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 48.

¹⁷ Cf. Id., Taylor, *The Language Animal*, cit., pp. 23-24.

¹⁸ J. Habermas - Ch. Taylor, *Multiculturalismo: lotte per il riconoscimento*, cit., p. 19.

L'entrare in qualche modo in rapporto con un'alterità costituisce dunque un fatto inevitabile nell'esperienza umana, perché costitutivo della stessa, anche quando si tratti di un altro incontrato nella finzione artistica. L'attitudine alla rappresentazione si configura, d'altronde, come connaturata all'essere umano, proprio in quanto esigenza di rielaborazione dei vissuti.

Invita a osservare Taylor:

La protointerpretazione, realizzata originariamente in stretta comunione con il genitore, continua in altre forme. Si tratta del compito di definire e ridefinire i nostri desideri e aneliti per poter vivere all'interno del modello di soddisfazioni e frustrazioni che subiamo. Questo risulta essere un compito umano senza fine, che nelle sue modalità successive potremmo descrivere come: trovare i significati che possono dare un senso – un senso sopportabile – alla nostra vita¹⁹.

Taylor invita ad osservare come i bambini spesso assimilino avvenimenti vissuti in prima persona o ai quali abbiano assistito, attraverso delle scene replicate con l'ausilio dei propri giocattoli (una bambina che sia stata sculacciata potrebbe, ad esempio, ripetere l'atto su una bambola) o fra loro (due fratelli che siano stati presenti ad un litigio fra i genitori, potrebbero rimettere in atto la scena). Conclude il filosofo: «questa dimensione, dare senso attraverso la rappresentazione, è anche alla base dell'amore umano per le storie, che nasce molto presto nella vita umana, e non finisce mai»²⁰.

Se dunque la rappresentazione costituisce il più potente canale di espressione e, quindi, di comunicazione emozionale, ciò vale soprattutto nel caso della formulazione letteraria, in virtù del suo basarsi sulla parola. Questo fatto la rende già per sua stessa natura *dia-logica*: che la narrazione utilizzi il linguaggio verbale presuppone un interlocutore, anche nel momento in cui quest'ultimo si configuri come il sé di chi narra, al quale con tale atto si spera di render più trasparenti alcuni «sommovimenti geologici»²¹ della propria anima.

La parola detiene una formidabile capacità trasformativa per colui che la impieghi in maniera propriamente attiva, ma non manca di produrre fertili fermentazioni anche nell'intimo di chi ne usufruisca. «Il linguaggio trasforma il nostro mondo»²², asserisce il filosofo, facendo riferimento al nostro mondo interiore, che riflette i significati che il mondo esteriore assume per noi nell'incontro intenzionale che

¹⁹ Id., *The Language Animal*, cit., p. 63.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M.C. Nussbaum, *Introduzione a L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. di R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2004, p. 17.

²² Ch. Taylor, *The Language Animal*, cit., p. 37.

facciamo con esso e che sono passibili di continua evoluzione. Nella quotidianità, non si ha infatti a che fare soltanto con un' *esteriorità* che *accade*, ma si tratta anche con un' *interiorità*, nella quale l' *emotività* è di certo presente e, tuttavia, nel suo esser anche *cognitiva*. È proprio questa sua caratterizzazione a renderla dischiudente nei confronti di alcuni aspetti della realtà, che altrimenti rimarrebbero inaccessibili ed è in questo nodo cruciale che risiede la vera base del tayloriano anti-naturalismo delle scienze sociali, la cui esplicita messa a fuoco è peraltro un merito che va riconosciuto a Blakely nel suo già citato saggio²³.

Tale intreccio fra la componente razionale e quella emotiva, in controtendenza rispetto all'opinione più popolare nell'immaginario collettivo, costituisce proprio l'elemento che permette di esercitare una modulazione.

Non stiamo parlando del cosmo là fuori, che ci ha preceduto ed è indifferente a noi, ma del mondo dei nostri coinvolgimenti, comprese tutte le cose che essi incorporano nel loro significato per noi. «Significato» è usato nel senso fenomenologicamente derivato introdotto sopra. Qualcosa ha significato per noi nel senso in cui ha un certo significato o rilevanza nella nostra vita²⁴.

Quindi, prima di poter pervenire ad un impiego del linguaggio che consenta di operare una rivoluzione su di sé, la narrazione deve costituire in primo luogo uno strumento per compiere un lavoro d'indagine. Se s'intende evolvere attraverso di essa in maniera proficua, è prioritariamente necessario comprendere dove si voglia andare, il che presuppone, facendo un ulteriore passo indietro, l'acquisizione di una maggiore autoscienza e consapevolezza dello stato dell'arte – per così dire – della propria condizione.

Una storia consiste spesso in un resoconto diacronico di come un certo stato o condizione (di solito la fase terminale) è arrivata ad essere. Questo può illuminare le cose in vari modi. Spesso ci dà un'idea di "come le cose sono venute ad essere", nel senso di spiegare perché, o dare delle cause. Può anche offrire un'idea di com'è questo momento finale [...] darci un senso più vivido del corso alternativo non intrapreso²⁵.

Secondo il filosofo, a rendere possibile questa differenza qualitativa di enorme portata fra l' *approcciarsi dell'uomo e quello dell'animale alla realtà*, è il fatto che il primo, a differenza del secondo, sia in possesso del *λόγος*. Come l'uomo è da sempre nella casa del mondo, egli è da sempre collocato anche nella casa del lin-

²³ Cf. J. Blakely, *Returning to the Interpretive Turn*, cit., p. 391.

²⁴ Ch. Taylor, *The Language Animal*, cit., p. 37.

²⁵ *Ivi*, pp. 291-292.

guaggio – afferma Heidegger²⁶ e sostiene anche Gadamer²⁷ e «una nuova espressione rivela un nuovo modo di abitare il mondo e i nuovi significati cui questa modalità risponde»²⁸.

Il problema risiede eventualmente nel fatto che, coltivando la pretesa di rispecchiare un ideale di razionalità quanto più rigoroso, per poter realizzare l'avanzata del genere umano in nome della scienza, tale principio si sia ritorto contro l'essere umano stesso che lo ha nutrito, snaturandolo: esso «presenta un universo che non è "alloggiato" in nessuna disposizione di significati umani»²⁹.

La dimensione linguistica, a differenza di quella puramente semantica, ospita delle dinamiche tali per cui, in concomitanza al raggiungimento di una più complessa comprensione di significati, si darà anche un'emozione modificata. Questa constatazione, la cui veridicità è possibile confermare gettando uno sguardo all'esperienza particolare ed individuale di ciascuno, consente di centrare il nocciolo della questione, ossia il fatto che «questa gamma di attività espressive, come possiamo chiamarle, serve non solo a comunicare questa sensibilità agli altri. L'articolazione serve altrettanto e in modo equiparabile a realizzare questa sensibilità in noi stessi»³⁰.

3. L'estensione degli orizzonti del proprio sé attraverso la dimensione narrativa

Dal momento che una storia «può anche aprire alternative in un senso più ampio; può delineare una gamma di modi diversi di essere umani, diversi percorsi o personaggi che interagiscono nella storia, e quindi offre intuizioni sulla vita umana in generale»³¹, la dimensione narrativa si configura in Taylor quale mezzo per pervenire ad un profondo scandagliamento di quanto alberghi negli abissi della propria interiorità. Essa si fa anche strumento per operare un'azione su quel materiale intimo, spesso ingarbugliato e talvolta inadeguato, che si agita negli anfratti della propria anima.

La lettura consente anch'essa di entrare a contatto con il proprio sé, attraverso l'incontro con nuovi modelli che implementino comprensione ed auto-comprensio-

²⁶ Cf. M. Heidegger, *Lettera sull'"umanismo"*, tr. it. F. Volpi, Adelphi, Milano 2008, p. 60.

²⁷ Cf. H.G. Gadamer, *Ermeneutica e metodica universale*, a cura di U. Marigotta, Marietti, Genova 1973, p. 111.

²⁸ Ch. Taylor, *The Language Animal*, cit., pp. 29-30.

²⁹ *Ivi*, p. 23.

³⁰ *Ivi*, p. 29.

³¹ *Ivi*, p. 67.

ne. In questo senso, «la letteratura è una pregevole fonte di intuizione»³², in quanto essa allena, ospitandola in sé, la possibilità del «riconoscere accostamenti precedentemente non visti»³³. Non si tratta soltanto di aggiungere nuovi termini, come precisa ancora una volta Taylor, colpendo come obiettivo critico il vilipendo che del linguaggio ha fatto il naturalismo, pretendendo di estendere le proprie modalità a tutte le dimensioni dell'essere umano.

Potremmo pervenire a questa autoconsapevolezza esistenziale attraverso l'incontro-con o l'aver-sentito-parlare-di figure paradigmatiche (il Buddha, San Francesco), o leggendo un libro di Etica o sul significato della vita, o [...] leggendo un romanzo o vedendo un film. (In quest'ultimo caso, l'esperienza può consistere in una sorta di contatto con una figura paradigmatica di finzione [Levin, Zossima]). In tutti questi casi, l'impatto può essere descritto come un "ri-formare" il nostro mondo e le sue possibilità, che apre ad un nuovo (per noi) modo di essere³⁴.

La narrazione permette, nel suo spazio, seppur di finzione, l'incontro con l'altro da sé ed esso opera efficacemente perché occasionante e accompagnato da quel coinvolgimento emotivo che nella fruizione letteraria ha luogo e che fa sì che nella relazione che inevitabilmente s'instauri con i personaggi, anche se fittizia, si inizi ad investire un certo comportato affettivo. Tale dinamica, proprio perché connotata da queste peculiari caratteristiche, rimanda a sé, alla propria persona.

Un fatto controintuitivo, ma che va a coincidere, per certi versi, con il fascino che appartiene alla dimensione letteraria, risiede nel suo essere in grado di giocare nell'interiorità umana, relativamente a determinati scopi ed aspetti, un'efficacia anche maggiore rispetto a episodi di vita vera non vissuti attraverso il *medium* della forma artistica.

Osserva Taylor: «Leggere di certi personaggi storici può cambiare il nostro senso delle possibilità umane, e delle motivazioni comprensibili. E questo è, semmai, *ancora più vero* per la nostra lettura della letteratura, o la visione di opere teatrali o film. Possono darci nuove categorie per capire la vita, un nuovo senso della possibilità umana e delle scelte importanti che dobbiamo fare»³⁵.

Anche la ricercatrice Suzanne Keen argomenta i risultati dei propri studi narratologici sulla scorta di una posizione per certi versi analoga, ossia comprendente l'idea dello spazio fittizio della letteratura come anche più fertilmente occasionante l'allargamento dei confini del proprio sé, rispetto alla realtà. Questo, tuttavia, in

³² *Ivi*, p. 24.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 46.

³⁵ *Ivi*, p. 298 (corsivo nostro).

un senso piuttosto differente dalla prospettiva tayloriana: «la mia ricerca suggerisce che la percezione della finzione di un testo da parte dei lettori gioca un ruolo nella successiva risposta empatica, liberando i lettori dagli obblighi di auto-protezione attraverso lo scetticismo e il sospetto»³⁶. Uno dei limiti tuttavia individuati dalla studiosa nella possibilità della forma narrativa dell'empatia è quella dell'*inaccuratezza empatica*: un rischio, questo, più presente nel contesto della finzione letteraria a causa dell'impossibilità da parte del lettore di interrogare il personaggio per verificare i coglimenti avuti circa i suoi vissuti³⁷.

Va tuttavia considerato come questo aspetto d'incertezza sia in realtà, in qualche modo, costitutivo della relazione empatica stessa e, difatti, inesorabilmente presente anche in quella stessa tematizzazione che dell'atto in questione viene offerta da Edith Stein – una fonte peraltro largamente considerata come presupposto dei suoi studi da Laura Boella³⁸, che nel panorama italiano ha riflettuto sulle prospettive dell'empatia narrativa. In effetti, dal momento che l'empatia richiede la conoscenza del motivo di una determinata reazione psico-fisica, la filosofa tedesca consegna all'enunciazione linguistica dell'altro la possibilità di confermare o smentire la correttezza del coglimento che si sia avuto dello stato d'animo di quest'ultimo³⁹. In tale prospettiva, dunque, l'empatia funzionerebbe soltanto nel momento in cui ci si trovasse di fronte ad "un onesto".

D'altra parte, proprio l'impossibilità di afferrare completamente la dimensione spirituale dell'altro costituisce la garanzia di quell'inoggettività della persona che, lungi dal costituire un limite, si configura piuttosto come una risorsa. Al fine di scongiurare il rischio della reificazione dell'altro e della tentazione di una violenta appropriazione dello stesso, le considerazioni condotte a partire dalla prospettiva ermeneutica di Charles Taylor sulla narrazione come luogo di relazionalità e di *re-gestaltizzazione* risultano ancor più fertili in termini di possibili prospettive praticabili, anche nel riconoscimento interculturale. Ciò, in particolar modo, se considerate ed integrate alla luce dei recenti studi di Hanna Meretoja, che ha indagato l'alternativa rappresentata, in questo senso, dall'esplorazione dialogica, istanza di un «non-subsumptive ethos»⁴⁰. Quest'ultimo costituisce in-

³⁶ S. Keen, *A Theory of Narrative Empathy*, in «Narrative», 14, 3 (2006), pp. 207-236, p. 220 (T.d.A).

³⁷ *Ivi*, p. 222.

³⁸ Cf. L. Boella, *Sentire l'altro: conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

³⁹ Cf. E. Stein, *Il problema dell'empatia*, a cura di E. Costantini - E. Schulze Costantini, Studium, Roma 2014, pp. 159-160.

⁴⁰ H. Meretoja, *From Appropriation to Dialogic Exploration: A Non-subsumptive Model of Storytelling*, in H. Meretoja - C. Davis (ed.) *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and Power of Narrative*, Routledge, New York - Londra 2018, , https://library.oapen.org/bitstream/20.500.12657/47709/1/9781315265018_oachapter7, pp. 3-23, p. 7.

fatti la postura di apertura, se si vuole, in qualche modo, *empatica*, alla base di quella *forma ermeneutica di comprensione (narrativa) non-sussuntiva* che, lungi dal ricondurre il particolare sotto un categoriale, secondo il paradigma kantiano, lascia che l'altro sia ciò che è.

Questa concezione ermeneutica enfatizza la dimensione performativa del linguaggio: anziché limitarsi a rappresentare ciò che è accaduto, il linguaggio dà struttura e forma alla realtà. Questa visione ci permette di vedere come la comprensione, mediata dal linguaggio, non perpetui necessariamente le pratiche di senso dominanti, né sia inevitabilmente oppressiva; può anche aprire nuove possibilità, esperienze e realtà nuove⁴¹.

In effetti, contro la proposta dell'approccio ad una cultura altra dalla propria giudicandola *a priori* in modo positivo⁴², Taylor propone l'atteggiamento più maturo e peraltro maggiormente dignitoso per l'alterità ricevente il riconoscimento, d'incontrarla «*presumendo*»⁴³ il suo buon valore, ma attendendo di esprimersi a riguardo soltanto *dopo* averla conosciuta. A quel punto, infatti, avrà avuto luogo una gadameriana "fusione degli orizzonti", che «non potrà non spostare i nostri orizzonti»⁴⁴ stessi, tale per cui saremo pervenuti ad «una comprensione di che cosa sia "valore" che non potevamo assolutamente avere all'inizio»⁴⁵, dal momento che lo studio dell'altro ci avrà «trasformato al punto che non giudichiamo più solo con i nostri criteri originari»⁴⁶. Una dinamica, questa, cui anche Meretoja fa infatti riferimento, appellandosi anch'ella allo stesso Gadamer.⁴⁷

⁴¹ H. Meretoja, *Non-subsumptive Memory and Narrative Empathy*, in «Memory Studies», 14, 1 (2021), pp. 24-40, p. 26 (T.d.A.).

⁴² Meretoja si rifà al racconto di Jenny Erpenbeck *Gehen, ging, gegangen*, il cui protagonista è Richard, un professore di lettere classiche in pensione, che ha vissuto in passato nella Germania Est e che inizia lentamente a conoscere i rifugiati che chiedono asilo a Berlino. Ad un certo punto, egli sospetta che uno dei suoi amici africani si sia introdotto in casa sua di nascosto, ma evita di sollevare la questione con lui. La sua amica Anne gli spiega che dovrebbe invece prenderlo sul serio, in quanto, se giustificasse il suo tradimento, si starebbe dando delle arie nella veste di "europeo moralmente superiore", mentre «per incontrare l'altro in modo non condiscendente e non appropriativo, si dovrebbe rispondere nel modo in cui si risponde a qualcuno che è un agente morale con integrità e responsabilità» (*Ivi*, p. 34). Analogamente, Taylor ritiene che ad esporre il rischio della chiusura nella propria gabbia etnocentrica concorrano in egual misura la deriva dell'approccio di una scienza naturale neutrale, così come l'atteggiamento riconducibile ad un relativismo debilitante (Ch. Taylor, *Philosophical Papers*, vol. II: *Philosophy and the Human Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, p. 126).

⁴³ J. Habermas - Ch. Taylor, *Multiculturalismo: lotte per il riconoscimento*, cit., p. 57 (corsivo nostro).

⁴⁴ *Ivi*, p. 62.

⁴⁵ *Ivi*, p. 56.

⁴⁶ *Ivi*, p. 60.

⁴⁷ H. Meretoja, *Non-subsumptive Memory and Narrative Empathy*, cit., p. 26.

L'incontro con l'inassimilabilità dell'alterità è difatti tale da sfidare i propri preconcetti e da mettere in discussione le proprie prospettive, rendendole passibili di trasformazione, guardando a questa possibilità con meraviglia, empatia e curiosità⁴⁸. È necessario, infatti, tenere a mente che la finalità sottesa all'incentivazione della capacità di assumere uno sguardo più ampio attraverso l'immaginazione e la narrazione è quella di poterne trarre giovamento nell'ottica di un progresso civile e finanche umano, nel contesto dei quali vanno dunque tradotte le acquisizioni fatte.

D'altronde, è questo il senso in cui Ricoeur intende la dialettica di *mimesis I, II* e *III*, ossia, rispettivamente, tra la pre-comprensione del mondo dell'azione, la rappresentazione vera e propria ed il rovesciarsi del mondo dell'opera sull'esperienza quotidiana, rispetto alla quale si fa portatore di una proposta di senso originale. È questo anche il senso di una delle funzioni che il filosofo francese individua come le più antiche dell'arte, ovvero quella di costituire il «laboratorio nel quale l'artista realizza, in termini di finzione, una sperimentazione con i valori»⁴⁹. La neutralità emotiva e, quindi, etica di fronte alla rappresentazione, non è possibile, né auspicabile e ciò in quanto, come propone alla nostra attenzione Costa, commentando Taylor, l'uomo «è sì un essere che valuta "fortemente", ma prima ancora è un essere che *sente* fortemente»⁵⁰.

Se la ricerca di una tale asetticità venisse perseguita, con essa – argomenta Ricoeur – verrebbe meno il potenziale insito, ad esempio, in quella pietà aristotelica suscitata dalle tragedie⁵¹. Quest'ultima risulta infatti fondata, oltre che sul giudizio di *gravità* e di *analoghe possibilità*, anche su quello di *non-colpa*, che muove la nostra – si dica genericamente – *simpatia* nei confronti della situazione drammatica dell'altro.

Il primo e l'ultimo presupposto per il darsi di tale partecipazione emotiva, insieme al giudizio *eudaimonistico*⁵², che è sostituito quello *delle analoghe possibilità*, vengono a costituire anche la struttura del giudizio complesso che la filosofa statunitense Martha C. Nussbaum pone quale condizione del sentimento di compassione⁵³.

⁴⁸ *Ivi*, p. 30.

⁴⁹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, I, tr. it G. Grampa, Jaca Book, Milano 1983, p. 101.

⁵⁰ P. Costa, *Verso un'ontologia dell'umano*, cit., pp. 130-131.

⁵¹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit., p. 101.

⁵² Giudizio circa la rilevanza di una determinata realtà ai fini della propria fioritura esistenziale: nella fattispecie, il fatto che l'altro soffra immeritatamente andrebbe ad inficiare anche la propria possibilità di realizzazione personale.

⁵³ M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 387.

Argomentando la capacità del romanzo⁵⁴ di sollecitare il lettore ad immaginare le vite di personaggi dalle vicende distanti dalle proprie, l'insistenza della filosofa sul giudizio *delle analoghe possibilità*, pur dopo averlo spogliato del suo aristotelico ruolo costituente ai fini della compassione, tradirebbe il poggiare di tale sentimento su di una concezione antropologica forse meno ottimistica di quanto l'autrice stessa non sia disposta ad ammettere. L'imperfezione degli esseri umani nella capacità di avvertire come vicini gli altrui vissuti rende infatti centrale il ricorso all'immaginazione per figurare il proprio essere passibili di versare nelle medesime, drammatiche condizioni dell'altro.

John Deigh non ha mancato di rilevare questo aspetto, sottolineando peraltro come la necessità, riscontrata in Nussbaum, di esplicitare il giudizio *eudaimonistico* nella struttura della compassione andrebbe in qualche modo ad inficiarne il potenziale trasformativo. Per preservare quest'ultimo, rendendo al contempo conto del giudizio eudaimonistico stesso, lo studioso propone invece un'alternativa che, a ben vedere, viene a coincidere con la formulazione tayloriana della valutazione forte, tale per cui non solo "desidero x", ma "desidero anche desiderare x", oltre a rivelarsi anche maggiormente coerente con la spiegazione narrativa dello sviluppo emotivo che Nussbaum stessa intende fornire circa il sentimento di compassione⁵⁵.

Un tale che osservasse il valore dell'equità, giudicando che degli altri stiano patendo ingiustamente, giungerebbe spontaneamente ad assumere il loro benessere come fine⁵⁶: il comportamento compassionevole si configurerebbe quindi come naturale conseguenza della motivazione a realizzare un modello di vita, come quelli cui è possibile approdare tramite la letteratura. Esso discenderebbe spontaneamente, quindi, da una scelta fondata su quelle che Taylor chiama valutazioni forti, che vanno a costellare il processo della propria evoluzione morale e lo fanno in maniera indubbiamente più stringente rispetto al pur utile allenamento della propria abilità ad immaginarsi al posto dell'altro – oltre a rendere superflua la specificazione del giudizio eudaimonistico nella struttura della compassione.

Tale dinamica emerge come evidente proprio dall'esempio⁵⁷ proposto da Taylor di una di quelle figure paradigmatiche tratte dalla narrativa, nella fattispecie religiosa, che il filosofo canadese afferma capaci di dischiudere a coloro che con esse

⁵⁴ Cf. Id., *Giustizia poetica: Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di E. Greblo, tr. it. G. Bettini, Mimesis, Milano-Udine 2012.

⁵⁵ J. Deigh, *Nussbaum's Account of Compassion*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 68, 2 (2004), pp. 465-472, p. 469.

⁵⁶ *Ivi*, p. 468.

⁵⁷ Ch. Taylor, *Self-interpreting Animals*, cit., pp. 57-58.

entrino a contatto modi esistenziali inediti. Nella parabola, infatti, il buon Samaritano accorre in aiuto del bisognoso mosso da «una sfera motivazionale relativa al perseguimento dell'azione morale "ancorata" alla sfera emotiva dell'agente, ovvero connessa all'insieme di valutazioni forti che il soggetto morale *decide* di fare proprie»⁵⁸.

4. Conclusioni. Quali prospettive?

Sebbene la prospettiva tayloriana si presenti come più radicale rispetto a quella nussbaumiana, nondimeno le due risultano allineate rispetto al proprio assunto di fondo, rimarcato anche da Meretoja, tale per cui «la letteratura non può salvare il mondo, ma può promuovere la nostra consapevolezza prospettica e dare il suo piccolo contributo all'espansione della sfera del "noi"»⁵⁹.

Si veda in che senso.

Mettendo in evidenza la complessità del processo di costituzione del sé, alla quale concorrono sia diacronia, sia dialogicità, entrambe attraversate da quell'incessante attività ermeneutica che caratterizza la persona, Taylor afferma che l'intuizione che illumina la propria autoconsapevolezza possa essere occasionata nel personaggio e nel lettore da differenti modalità narrative. Da una parte, egli propone l'esempio dell'evoluzione di Hans Castorp ne *La montagna incantata* di Thomas Mann, che è relativa ad una fase precedente della vita del protagonista, ossia è sullo sfondo della stessa che l'episodio acquisisce il proprio significato e impatto, i quali si delineano quindi attraverso e grazie a tale processualità⁶⁰.

Dall'altro lato, l'accademico canadese considera il romanzo *I demoni* di Dostoevskij, nel caso del quale, invece, la nuova comprensione alla quale Shatov approda non è tale tanto rispetto ad un momento antecedente della sua esistenza, bensì nel contrasto con le prospettive di altri personaggi della storia.⁶¹ La caratteristica dell'opera è infatti quella di essere, come la definisce il teorico della letteratura Michail Bachtin, rifacendosi non a caso ad un'immagine musicale, *polifonica*. I personaggi risultano talmente immersi nella dialogicità, che il punto di vista dei protagonisti e del narratore medesimo non può che emergere dall'incontro-scontro

⁵⁸ A. Pirni, *Charles Taylor: Ermeneutica del sé, etica e modernità*, Milella, Lecce 2002, p. 63 (corsivo nostro).

⁵⁹ H. Meretoja, *From Appropriation to Dialogic Exploration*, cit., p. 20.

⁶⁰ Ch. Taylor, *The Language Animal*, pp. 302-306.

⁶¹ *Ivi*, pp. 396-397.

fra la pluralità delle voci, in quanto, come asserisce Bachtin stesso, «dove comincia la coscienza, là comincia anche il dialogo»⁶².

Un aspetto, quello del dialogo-lotta con gli altri, specialmente per noi significativi, che si è visto essere fondamentale nel concetto tayloriano della formazione dell'identità, al punto che, come rileva Costa, Taylor propone «l'immagine olistica e anonima di una dialogicità originaria»⁶³. Commentando esplicitamente il richiamo dell'autore alla polifonia messa a tema dal critico letterario russo, lo studioso osserva ulteriormente: «nel dare vita ad una conversazione gli individui rispondono [...] a regole che trascendono le loro intenzioni e, così facendo, s'inseriscono in un ritmo che non gestiscono e non guidano mai completamente»⁶⁴. Un dato, questo, che rende peraltro conto del tema del terzo della relazione.

Anche il secondo esempio letterario proposto dal filosofo, quindi, ossia quello occasionato da *I demoni*, nel suo pluralismo di prospettive non manca invero, a ben vedere, anche dell'elemento della diacronia, che tuttavia risulta emergere come più evidente nella vicenda del protagonista de *La montagna incantata*. Quest'ultima, come sottolinea lo stesso Taylor, ricalca maggiormente la tradizione del *Bildungsroman*, ossia del romanzo di formazione, nel contesto del quale, «l'eroe arriva attraverso questa storia a comprendere la sua vocazione, ciò che la sua vita dovrebbe essere; e ciò in cui questo consiste non può essere semplicemente staccato dalla storia e pienamente espresso nel suo finale»⁶⁵.

Coerentemente, Meretoja rileva:

La temporalità della narrazione è eticamente cruciale: sia la nostra comprensione di chi siano i personaggi sia la loro stessa auto-comprensione diventano possibili solo attraverso il processo temporale del coinvolgimento narrativo. La dinamica narrativa del romanzo – la sua enfasi sulla processualità, l'apertura e il modo in cui i significati prendono forma negli incontri dialogici – invita il lettore a partecipare al processo dialogico e non sussuntivo della narrazione⁶⁶.

In effetti, analizzando la posizione di Taylor a riguardo, Costa mette in evidenza come «l'altro rimane sempre irriducibilmente altro, semplicemente un po' più prossimo allorché la sua alterità *mi si presenta* come la mia stessa alterità, allorché la sua e la mia alterità appaiono cioè come possibilità alternative sullo sfondo di una comune umanità»⁶⁷. La sterilità di una prospettiva fusionale, che finirebbe per con-

⁶² M. Bachtin, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, tr. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968, p. 58.

⁶³ P. Costa, *Verso un'ontologia dell'umano*, cit., p.143.

⁶⁴ *Ivi*, p. 142.

⁶⁵ Ch. Taylor, *The Language Animal*, p. 298.

⁶⁶ H. Meretoja, *From Appropriation to Dialogic Exploration*, p. 18.

⁶⁷ P. Costa, *Verso un'ontologia dell'umano*, cit., pp. 189-190 (corsivo nostro).

figurarsi come monologica, risulta peraltro evidente dall'esigenza della sussistenza di una distanza fra le persone coinvolte negli atti simpatetico ed empatico, perché essi possano darsi nella propria forma autentica. A dimostrazione di ciò, il fatto che non sia necessario aver vissuto l'esperienza di emozioni psichiche e spirituali – anche quelle proposte nella letteratura – per comprenderle e dar luogo alla simpatia, la quale, anzi, spesso palesa la nostra intera esperienza interiore proprio grazie alla condivisione di un mondo spirituale altrui radicalmente diverso dal nostro.

Ciò avviene secondo un processo che, d'altronde, non è necessariamente occasionato da forti sollecitazioni, ma può, al contrario, scaturire improvvisamente sulla base di uno stimolo minimo. D'altra parte, anche Suzanne Keen, nei suoi studi di carattere narratologico non manca di mettere in evidenza come spesso, contrariamente a quanto largamente sostenuto da esperti e critici letterari, anche brevi affermazioni sullo stato mentale di personaggi, pure stereotipati o familiari – quindi, di primo acchito, non particolarmente eversivi, né dettagliatamente descritti da un punto di vista psicologico – possa essere sufficiente a suscitare delle reazioni genuinamente empatiche⁶⁸.

Nel mostrare l'esigenza di dover mettere in discussione i luoghi comuni che orbitano attorno alla questione dell'empatia narrativa, Keen invita ad osservare come spesso il tempo ed il contesto nei quali l'opera produce un effetto non necessariamente coincidano con quelli nei quali è stata prodotta: essa potrebbe certo occasionare un condizionamento immediato, ma talvolta potrebbe venire invece ad esercitarlo piuttosto o in misura maggiore su generazioni future, anziché su quelle coeve⁶⁹.

A sottolineare il fatto che non sempre, o quasi mai, il processo si svolga in maniera lineare, Taylor osserva come anche nella dimensione dell'esistenza particolare del lettore, l'influenza di quanto si sia letto possa darsi in maniera retroattiva: «a volte possiamo vincere da soli questa ristrutturazione quando, sotto la pressione di qualche dilemma o decisione difficile, arriviamo a vedere le nostre possibilità in una nuova luce (e questo può poi retrospettivamente collegarsi con qualcosa che abbiamo letto o incontrato prima, che ora è esso stesso rivalutato alla luce della nuova intuizione)»⁷⁰.

Spiega bene, a tal proposito, Max Scheler: «basta una piccolezza *per aprire* tutta intera la nostra anima, per giorni e addirittura per settimane, alla gioia e al dolore degli uomini — come se all'improvviso, in una stanza buia, si accendesse

⁶⁸ Cf. S. Keen, *A Theory of Narrative Empathy*, cit., pp. 218-219.

⁶⁹ Cf. *Ivi*, p. 214.

⁷⁰ Ch. Taylor, *The Language Animal*, cit., p. 46.

una luce o sia aprisse una finestra»⁷¹. Non a caso, quest'ultima, stessa, metafora viene in effetti anche proposta dall'accademico canadese, in riferimento al potenziale della tragedia, così come lo stesso era stato riconosciuto anche dallo Stagirita nella sua funzione catartica nei confronti dell'animo umano: «vedere una tale tragedia può significare aprire una nuova finestra, una nuova modalità di possibilità umana, insospettata prima»⁷².

La capacità della finzione letteraria di dischiudere prospettive prima sconosciute in modo spesso estemporaneo viene da Scheler illustrata attraverso degli esempi che contribuiscono a rendere la dinamica maggiormente tangibile, scelti dal fenomenologo per far meglio comprendere in che cosa consista la simpatia. Egli invita dunque a pensare a due vicende, non a caso, entrambe tratte da tradizioni letterarie, sebbene molto distanti tra loro nelle rispettive collocazioni cronologiche, geografiche e culturali. Il primo caso è offerto dalla leggenda della fuga di Gautama Buddha dalla reggia paterna, dove aveva sino a quel momento vissuto nel lusso, ignaro di qualsivoglia male del mondo. Uscito per la prima volta dal fastoso palazzo, egli avrebbe incontrato un vecchio, un malato ed un funerale e, sulla base di questa esperienza, avrebbe improvvisamente compreso che la sofferenza accomuna l'umanità tutta ed operato la propria conversione.

Il secondo esempio proposto è tratto dalla letteratura russa ed è quello offerto dal racconto di Lev Tòlstoj, *Il padrone e il lavorante*, nel quale l'aridità d'animo del primo personaggio riceve nuova linfa e si dischiude, per la prima volta, alla vista della tribolazione del secondo, infreddolito. In questo caso, l'occasione per lo svilupparsi del sentimento di simpatia è data da una circostanza di certo non eclatante per il ricco proprietario terriero senza scrupoli, né tantomeno nuova ai suoi occhi, ma proprio per questo, per il fatto stesso di aver precedentemente ignorato, con distacco e disprezzo, le sofferenze del bracciante, nel momento in cui la simpatia accade è in lui tanto più erompende.

Il già citato Blakely non manca in effetti di mettere in evidenza questo carattere peculiare che risulta appartenere in maniera caratteristica anche a quella transizione che Taylor indica quale progressione interiore affine alla processualità propria della letteratura, che peraltro spesso la occasiona: «Taylor mette in evidenza che questa forma di spiegazione è intensamente *ad hominem* e propria dei cambiamenti biografici, come quando improvvisamente "vediamo la luce" e ci innamoriamo di qualcuno, o anche sposiamo un altro partito politico o credo religioso»⁷³.

⁷¹ M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia*, tr. it. di L. Pusci, Città Nuova, Roma 1980, p. 108.

⁷² Ch. Taylor, *The Language Animal*, cit., p. 298.

⁷³ J. Blakely, *Returning to the Interpretive Turn*, cit., p. 402.

La riflessione sulla possibilità dell'acquisizione di nuovi modelli attraverso gli strumenti narratologici rimane indubbiamente una questione complessa e aperta alla problematizzazione degli aspetti più umbratili sollecitati dal tema, alcuni dei quali rimangono da rispondere. Lo psicologo Paul Bloom, nel sostenere la propria argomentazione contro il riferimento all'empatia – pur annoverando, in realtà, sotto questo termine, varie emozioni – in ambito etico, colpisce con la propria critica anche il presunto ruolo giocato dalla letteratura nell'evocarla. In particolare, egli afferma che, sebbene alcuni romanzi come *La capanna dello zio Tom* potrebbero effettivamente rivelarsi in tal senso funzionali, esistano altrettanti esempi di opere passibili di spingere il lettore nella direzione opposta, ossia quella del razzismo. Tale strumento si configurerebbe dunque come troppo ambivalente e scivoloso per poter essere avallato guardando selettivamente ai suoi benefici⁷⁴.

Come rileva Laura Boella, la diffidenza nutrita nei confronti del carattere composito di questo strumento e delle conseguenti prospettive che lo stesso dischiude è in parte figlia del tempo che abitiamo, scosso da una fretta che si contrappone all'accoglimento della sfida di un'adeguata analisi di questi canali, che costituiscono un'intensa occasione di interrogazione e auto-esplorazione⁷⁵.

Al di là dei limiti, che è importante continuare a sondare, è opportuno mantenere, della letteratura, fermo un aspetto, condensato da una riflessione della già citata professoressa Boella. Esso rispecchia, ci pare, efficacemente anche la prospettiva con cui Taylor intende il potenziale insito in tale linguaggio, che «non indica possibilità di azione, ma è un esercizio etico in virtù della sua capacità di far entrare nell'esperienza – in forme liberatorie, mai dogmatiche, spesso non convenzionali – la pluralità di sguardi e le imprevedibili complicazioni del nostro rapporto con la realtà»⁷⁶.

Prima ancora di qualsiasi valutazione sulle diverse risposte che la narrativa è capace di suscitare – identificazione con il personaggio, simpatia, empatia, *personal distress*⁷⁷ – già di per se stessa essa, attraverso la diacronia e la polifonia, «ci permette di vedere noi stessi e gli altri in modo più ampio, più oggettivo, più autentico. Si è una persona più grande, con una visione più ampia e serena, quando si riesce a vedere da questo punto di vista più elevato»⁷⁸, rispetto a quello occupato

⁷⁴ Cf., P. Bloom, *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*, Penguin Random House, London 2016, pp. 47-48.

⁷⁵ Cf. L. Boella, *Empatie: l'esperienza empatica nella società del conflitto*, Raffaello Cortina, Milano 2018, p. 166.

⁷⁶ *Ivi*, p. 170.

⁷⁷ S. Keen, *A Theory of Narrative Empathy*, cit., p. 208.

⁷⁸ Ch. Taylor, *Self-interpreting Animals*, cit., p. 67.

precedentemente al percorrimto della catena del romanzo – e, parallelamente, della vita, di cui è anche metafora.

D'altra parte, come osserva Pirni, è proprio la concezione tayloriana dell'identità come orientamento al bene a permettere a Taylor «di garantire un'unità dell'io, cioè di averne una visione di tipo *narrativo*»⁷⁹.

Bibliografia

1. Opere di Charles Taylor

Human Agency and Language: Philosophical Papers, I, Cambridge University Press, Cambridge 1985;

Philosophical Papers, vol. II: *Philosophy and the Human Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1985;

Il disagio della modernità, tr. it di G. Ferrara degli Uberti, Laterza, Bari 1999;

Habermas, J. - Taylor, Ch., *Multiculturalismo: lotte per il riconoscimento*, tr. it. di G. Rigamonti Feltrinelli, Milano 1998;

The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity, Harvard University Press, Cambridge 2016.

1. Altre Opere

Bachtin, M., *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, tr. it. di G. Garritano, Einaudi, Torino 1968;

Blakely, J., *Returning to the Interpretive Turn: Charles Taylor and His Critics*, in «The Review of Politics», 75, 3 (2013), pp. 383-406;

Bloom, P., *Against Empathy: The Case for Rational Compassion*, Penguin Random House, London 2016;

Boella, L., *Sentire l'altro: conoscere e praticare l'empatia*, Raffaello Cortina, Milano 2006;

Id., *Empatie: l'esperienza empatica nella società del conflitto*, Raffaello Cortina, Milano 2018;

Costa, P., *Verso un'ontologia dell'umano: antropologia filosofica e filosofia politica in Charles Taylor*, Unicopli, Milano 2001;

Id., *Etica e umanità: Charles Taylor*, Vita e Pensiero, Milano 2004;

Deigh, J., *Nussbaum's Account of Compassion*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 68, 2 (2004), pp. 465-72;

⁷⁹ A. Pirni, *Charles Taylor*, cit., p. 135.

- Gadamer, H.G., *Ermeneutica e metodica universale*, a cura di U. Marigotta, Marietti, Genova 1973;
- Heidegger, M., *Lettera sull'“umanismo”*, tr. it di F. Volpi, Adelphi, Milano 2008;
- Keen, S., *A Theory of Narrative Empathy*, in «Narrative», 14, 3 (2006), pp. 207-236;
- Meretoja, H., *From Appropriation to Dialogic Exploration: A Non-subsumptive Model of Storytelling*, in H. Meretoja - C. Davis (ed.), *Storytelling and Ethics: Literature, Visual Arts and Power of Narrative*, Routledge, New York - Londra 2018, https://library.oapen.org/bitstream/20.500.12657/47709/1/9781315265018_oachapter7, pp. 3-23;
- Meretoja, H., *Non-Subsumptive Memory and Narrative Empathy*, in «Memory Studies», 14, 1 (2021), pp. 24-40;
- Nussbaum, M.C., *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. di R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2004;
- Id., *Giustizia poetica: Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di E. Greblo, tr. it. di G. Bettini, Mimesis, Milano - Udine 2012;
- Pirni, A., *Charles Taylor: Ermeneutica del sé, etica e modernità*, Milella, Lecce 2002;
- Ricoeur, P., *Tempo e racconto*, I, tr. it di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1983;
- Scheler, M., *Essenza e forme della simpatia*, tr. it. di L. Pusci, Città Nuova, Roma 1980;
- Stein, E., *Il problema dell'empatia*, a cura di E. Costantini - E. Schulze Costantini, Studium, Roma 2014.

Il farsesco plautino quale arte comica di mediazione.

Il *Poenulus* di Plauto ed il (platonico) μεταξύ

Rosario Cerciello *

Quanto e in che modo una certa forma di comicità, presente in una discussa scena del *Poenulus* attraverso un procedimento farsesco originalmente italico e l'innesto caricaturale specificamente plautino, possano presentarsi come "un'arte comica di mediazione"? Quanto un condiviso, nonostante comicamente deformato, "spazio di relazione" abbia in comune con il significato platonico di μεταξύ?¹

Abstract: Il contributo si incentra sulla capacità plautina di valorizzare dinamiche di mediazione attraverso realtà conflittuali e culturalmente oppostive, con particolare riferimento alla nota scena del *Poenulus* di Plauto, attraverso l'accezione speculativa del platonico *metaxy*, nella quale l'idioma del cartaginese Annone, oggetto della deformazione caricaturale del finto traduttore Milfione, non rappresenterebbe un semplice e scontato strumento di drammatizzazione comica, ma assolverebbe ad una vera e propria funzione di *catalizzatore sociale*.

¹ Il presente contributo è lo sviluppo di una serie di studi e ricerche, di cui alcuni convergenti nel lavoro: R. Cerciello, *Messa in scena, deformazione caricaturale e meccanicismo farsesco attraverso l'uso di una lingua straniera: nuovi esempi di 'Plautinisches im Plautus'*, Nota presentata dai soci ord. res. Giovanni Polara ed Ugo Criscuolo, estratto in «Atti della Accademia pontaniana» (Napoli), N.S. vol. LIV 2005, Giannini Editore, 2006, pp. 37-58.

* rosariocerciello@yahoo.it

L'analisi del contesto storico-sociale e delle fonti testimonianti l'interscambio culturale punico-latino, nonché il particolare utilizzo del punico in scena rispetto alle dinamiche recitative, consentono di delineare un duplice e interagente piano: da un lato, la 'mediazione in scena', attraverso una sorta di *catarsi farsesca*, che rivisita l'incontro con lo straniero cartaginese, strategicamente veicolato, stemperando nel pubblico una tensione accumulata da decenni e rimasta 'inesplosa'; dall'altro 'la mediazione sottesa', affiorante dall'interscambio linguistico punico-romano, quale spazio di riconoscimento per una vissuta *relazione*. Immaginando infatti che lo stesso sia calato dall'alto proprio (*metaxy*) «in mezzo» e sia in grado di recepire come destinatario principale l'effetto, definito liberatorio (*catartico*), ne conseguirebbe il riconoscimento del valore culturale che questa bizzarra (*trans-*) mediazione plautina dovette determinare: effetto socio-teatrale del *tra/μεταξύ*.

Keywords: Arte comica di mediazione; Catarsi farsesca; (trans-) mediazione; Mediazione sottesa; Effetto socio-teatrale del *tra/μεταξύ*

The farcical in Plautus as a comic art of mediation Plautus's *Poenulus* and the (platoniac) *μεταξύ*

Abstract: This abstract focuses on the plautine capacity of evaluating the dynamics of mediation through conflicting and culturally oppositional realities, with particular reference to the well-known scene from Plautus *Poenulus*, through the speculative meaning of the Platonic *metaxy*, in which the idiom of the Carthaginian Hanno, the object of the caricatured deformation of the fake translator Milphio, would not represent a simple and predictable tool of comic dramatisation, but would perform a true and proper function of *social catalyst*.

The analysis of the social-historical context and of the sources of testifying to the Punic-Latin cultural interchange, as well as the particular use of Punic on stage with respect to the recitative dynamics, allow us to outline a two-fold and interacting plan: on the one hand, the 'on-stage mediation', through a sort of *farcical catharsis*, which revisits the encounter with the Carthaginian stranger, strategically conveyed, dissolving in the audience, a tension

accumulated for decades and remained 'unexploded'; on the other hand, 'the underlying mediation', surfacing from the Punic-Roman linguistic interchange, as a space of recognition for a lived *relationship*. Imagining, in fact, that it is dropped from above right «in-between» (*metaxy*) and is able to perceive the effect, defined as liberating (*cathartic*), as its main recipient, the recognition of the cultural value that this bizarre (*trans-*) Plautin mediation had to determine, the socio-theatrical effect of the *tra/μεταξύ*.

Keywords: *Comical art of mediation; Farcical catharsis; (trans-)mediation; Underlying mediation; Socio-theatrical effect of the tra/μεταξύ.*

1. Lo spazio scenico: catarsi farsesca ed elementi di trans-mediazione

1.1 Premessa

Attestazioni speculative del platonico *μεταξύ* dimostrano come il pensiero attico antico abbia circoscritto, seppur nell'astrattezza avverbiale di una precisa definizione, il significato di *mediazione*. In tal senso, la gestazione linguistica sembra aver attraversato diversi piani di significato rispetto ad un orizzonte geo-culturale più o meno ampio: se infatti le prime forme d'uso risalgono ad un contesto arcaico mediante accezioni diverse e plurali del termine, secondo cui si possa anche ammettere che la filosofia arcaica ne sarebbe stata l'ideatrice e l'arcaismo greco ne sarebbe stato l'inventore¹, si riconoscerebbe al valore filosofico dell'attico platonico, nella unicità semanticamente circoscritta e nella sua peculiarità d'uso, una conquista effettivamente culturale.

Pertanto, considerando questa plurale accezione dell'originario *μεταξύ*, sarebbe possibile intercettarne aspetti di mediazione in diversi ambiti e contesti, anche lontani nel tempo? Sarebbe possibile intravedere nello spazio scenico la dinamica di una relazione tra opposte posizioni, in grado di generare un luogo di riconoscimento in chi lo osservasse? Come, ad esempio, in alcuni noti passi dell'incontro con lo straniero cartaginese nel *Poenulus* di Plauto?

¹ Cf. S. Weil, *La rivelazione greca*, a cura di G. Gaeta - M. C. Sala, Adelphi, Milano 2014, p. 86.

1.2 Il comico farsesco e il *μεταξύ*

Ammettiamo di trovarci come spettatori davanti a un personaggio, con cui si condivide lo stesso codice linguistico ed il *milieu* culturale di appartenenza; se ne deduce di avere, rispetto al personaggio in questione, un fondo comune per cui risulti facile definire un contesto di normalità.

Si immagini tuttavia che ad interrompere la tranquillità di un certo assopito "stare" o di un "sentirsi a casa", sopraggiunga un tale che, poiché diverso nel costume, vestiario, atteggiamento ed andatura, ma soprattutto nell'idioma, crei l'imbarazzo della diversità, spingendo il primo interlocutore, pur proteso ad accogliere e ad accettare lo straniero, la difficoltà materiale di tessere con lui una qualsivoglia comunicazione, senza rifiutare *a priori* la possibilità tuttavia di intrattenerla: è l'inizio di una nota scena del *Poenulus* di Plauto, con Agorastocle, rapito a Cartagine all'età di sette anni, giunto in Etolia e parlante in latino, ed un cartaginese, Anne, sopraggiunto in scena in cerca di aiuto e parlante, sembra, in punico.

Ad accentuare il pregiudizio di diversità nel considerarlo straniero, si presenti un terzo interlocutore che si ponga, tra il primo e gli spettatori (romani), generosamente come interprete: l'astuto servo di Agorastocle, Milfione che, convincendo inizialmente di essere in grado di tradurre parola per parola l'idioma straniero, rafforza volutamente la distanza; posto il *mediatore*, in condizione seria, come facilitatore della comunicazione, si immagini infine che tutto sembri filare liscio, data la fiducia carpita dal convincente e seducente traduttore, proprio fino al punto in cui non si inneschi una particolare dinamica comunicativa, che istante dopo istante risulti progressivamente deformata da un sotteso meccanismo di implosiva ilarità, per cui l'accoglienza allestita dal terzo e finto traduttore attivi una spirale comica senza precedenti.

Il riso, effetto artistico di essa, di conseguenza, consente di trascendere la funzione scenica del mediatore-attore determinando, in prospettiva metateatrale, una esponenziale *trans*-mediazione, che veicola l'effetto comico del *tra* (da una parte, il pubblico e dall'altro, l'attore protagonista).

1.2.1 L'idea di *metaxy*

Questo un estratto dalla scena interessata, con testo e traduzione di Carlo Porena²:

² Il testo latino, la versione punica (o pseudo-punica) e la traduzione sono in: *Plauto, Le Comedie*, a cura di C. Porena, Einaudi, Torino 1975, pp. 773-774. Per l'edizione critica del testo: cf. A. Ernout (ed.), *Plaute, Comédies*, voll. I-IV, VI, Paris 1932-1938.

- «Cosa vuoi?» (v. 991), incalza ad un certo punto Agorastocle, proprio quando si presenta in scena Annone, riconosciuto cartaginese dall'aspetto e dal seguito di servi: Milfione non esita irriverentemente a bersagliare i suoi servi che sembra «non abbiano nemmeno le dita alle mani» (v. 980) e «si aggirano con gli anelli alle orecchie» (v. 982).

- «Vuoi che mi rivolga a quest'uomo in cartaginese?», risponde il servo Milfione.

- «Conosci la sua lingua?», ingenuamente il padroncino chiede.

- «Non c'è al mondo cartaginese più cartaginese di me?», spavalidamente chiosa Milfione. Per cui segue: - [...] «Avo!», saluto strambo di Annone, che risuona in scena come un imbastardito latino, quasi come se lo straniero rispondesse ridicolizzando la lingua del provocatore. Dopo uno scambio di alternati saluti con cui si equipara il divertito e canzonato gioco plautino dell'omofonia punico-latina, si sente: - «Donni», risposta questa volta di Annone, anche questa stramba esclamazione rivolta al saluto di Agorastocle, in cui si innesta nuovamente Milfione con una accentuata canzonatura omofonica: - «Avo donnim!» (v. 1001). Quindi, in un crescendo effetto fonico-caricaturale creato su questa falsa riga buffonesca, Annone esclama: - «Me har bocca!» [...], per cui Agorastocle preoccupato chiede spiegazione: - «Cosa dice?». - «Racconta di avere mal di bocca [...]», risponde Milfione che a questo punto adatta, distorce e riformula dopo i suoni anche significati serio-comici; poi aggiunge: «Forse crede che siamo dei medici». A conferma di quanto affidabile mediatore desideri apparire.

Dopo una serie di incomprensibili battute, Annone risponde in quello che originariamente avrebbe dovuto essere punico: - «Murphusa» (v. 1010), ma poi aggiunge: - «Miuulechianna», che Milfione traduce con *Mures* [Africani] (ossia, «topi africani»³), stravolgendo senza alcun criterio logico una frase di sole quattro parole con una traduzione paradossalmente deformata che ne comprende ben dieci: - «Parla di topi africani che intende dare agli edili per la processione dei giochi». Affiora a questo punto un ulteriore livello di enfasi caricaturale: il meccanismo farsesco di deformazione verbale risulta pertanto irreversibilmente attivato, all'inizio innescato dalla corrispondenza per assonanza, che risulta essere un mezzo di corrosiva comicità. Seguono le bizzarre parole del cartaginese in un incalzante ritmo di botta e risposta: - «Lechlachananilimniichot», tradotte da Milfione con: «[Di-

³ Si tratta, in realtà, di "pantere", poiché i Romani davano agli animali esotici nomi conosciuti, accompagnati da un aggettivo identificativo: es. indicavano gli elefanti con "boves Lucani". Charles Picard (in *La vie quotidienne à Carthage an temps d'Hannibal*, Paris 1958, pp. 255 ss.), sostiene che questi che Milfione chiama «ratti d'Africa» venivano catturati senza troppi rischi dai Cartaginesi. Mosaici afro-africani ne descrivono il modo: dopo aver rinchiuso in appositi recinti alcune capre come esca, i cacciatori formavano una muraglia con gli scudi e spingevano queste bestie feroci verso una serie di reti, spaventandole con torce di fuoco.

ce] di aver portato delle linguette, cannuce e noci. Prega che tu gli dia una mano perché riesca a venderle». Ma appare agitarsi Annone, che esclama: – «*Muphonimscorarim*». Incalza nuovamente Milfione, cavalcando una palpabile tensione scenica, in una spirale di travolgente comicità (segue la traduzione di G. Augello⁴): *Milphio*: – «Ehm, non t'azzardare di fare quello che ora ti chiede». *Agorast*: – «Perché, che dice, che chiede?» *Milphio*: – «Vorrebbe che tu ordinassi di metterlo sotto un graticcio e di stendergli sopra un monte di sassi per ammazzarlo». *Hanno* (ancora più adirato): – *Gunebel balsam eniyrasa*⁵. *Agorast*: – «Dimmi che c'è, che sta dicendo?» *Milphio*: – «Ora, porca miseria, non ci capisco più nulla!

Se quindi seria⁶ è considerata la lingua di partenza (il punico) e seria quella di arrivo (il latino), quale sarebbe il punto in cui si attivi il meccanismo farsesco di incontenibile comicità?

È il convergente incontro di due codici linguistici, portatori di distinte istanze culturali; è uno spazio di relazione comunicativa in cui avviene uno scambio di significati, di domande e di risposte che, nel primo livello di comunicazione avviatasi, non appaiono distorte, nel secondo invece ne risultano comicamente deformate: la sovrapposizione del *tra*, per così dire, del *metaxy* attoriale di Milfione, è senza dubbio scenicamente comica. Questo è l'effetto plautino assegnatogli.

Infatti, come il riso scaturisce consapevolmente dalla decodificazione del punico davanti alla voluta storpiatura di Milfione, così la ridicolizzazione del costume di Annone ottiene l'effetto sperato, perché il pubblico romano doveva bene conoscere i particolari e gli aspetti di una ortodossia, di una ovvietà e certamente di una normalità culturale, perché era quest'ultima a convivere per lunghi anni con una curiosa romanità, tale che sarebbe più logico parlare di una percezione culturalmente nazionale della lingua punica, piuttosto che un inserto limitatamente circoscritto al pubblico plautino di quell'epoca. Trattasi più verosimilmente di una collisione interna di due realtà il cui scontro epocale avrebbe di fatto interrotto un avviato processo di integrazione: in tal senso si cerchi di intravedere nel farsesco plautino di questa commedia un tentativo teatrale di avvicinamento di una alienata diversità, piuttosto che beffeggiamento spudoratamente vendicativo, quasi come se la commedia in questione fosse stata semplicemente un mezzo di rivendicazione ideologica contro l'odiato nemico.

⁴ Nota introduttiva al *Poenulus*, in *Le commedie di Plauto* a cura di G. Augello, Utet, Torino 1969, vol. III, p. 123.

⁵ Testo presumibilmente punico, originariamente o corrotto, resta di Porena (in *Plauto, Le Commedie*, cit., p. 775).

⁶ R. Cerciello, *Messa in scena, deformazione caricaturale e meccanismo farsesco attraverso l'uso di una lingua straniera*, cit.

Dunque, la rifunzionalizzazione tutta romana del distorto 'mediatore', saltimbanco serio-comico farsescamente italico, è generata dalla deformata e grottesca situazione, il cui beffeggiato è anche il padroncino Agorastocle, non soltanto il cartaginese Annone: tale si suppone verosimilmente possa essere stata una certa tensione sociale, politica; una inquietudine culturale, ancor più scossa da uno scrupolo superstizioso, quasi da generare la schiacciante asfissia di una fine epocale, l'ansia individuale e collettiva suggerita da un inatteso, ma inesorabile *monstrum*.

Infatti, la traduzione di *Carchedonios* in *Poenus* e il riadattamento postumo di *Poenus* in *Poenulus* suggerirebbero una consapevole capacità di personalizzazione artistica rispetto al modello, ma anche il tentativo di stemperare una tensione, piuttosto che acuirne una disprezzata distanza: Plauto infatti sceglierebbe il titolo caricaturale di *Cartaginesuzzo-Cartaginesino* non tanto per evidenziare un «certo distacco orgoglioso dalla odiata razza nemica»⁷, quanto per preparare psicologicamente il pubblico ad una scena prevedibilmente comica: quella del Cartaginese beffeggiato, non casualmente il *vinto nemico*.

Accertato che:

Il modello greco [del *Poenulus*] s'intitola[asse] *Carchedonios*, [perché] puntava anch'esso su un protagonista cartaginese, si potrebbe supporre che l'introduzione del punico si trovasse già nel modello greco. L'intento ideologico, evincibile nell'utilizzo della lingua punica, sarebbe dunque direttamente connesso a quello comico, a sua volta influenzato dal particolare contesto storico di riferimento: «Plauto intese questa disposizione d'animo delle platee d'ogni dopoguerra e comprese quale partito poteva trarre, ai fini della [sua] comicità, presentando sulle scene di Roma, a pochi anni di distanza da Zama, un Cartaginese che vestisse e parlasse nella foggia del vinto nemico»⁸.

Tra l'altro, l'elemento rituale e cerimoniale consentiva alle commedie plautine di inserirsi culturalmente nelle feste religiose romane, dove la spettacolarizzazione ludica e teatrale ben si prestava ai momenti di raduno celebrativo in onore delle vittorie conseguite.

1.3 I piani della mediazione

In particolare, si considerino due piani convergenti, scaturenti da un preciso significato speculativo e platonico di *metaxy*.

⁷ Cf. E. Paratore, *Il teatro latino*, in *Introduzione allo Studio della Cultura Classica*, Milano, 1983, pp. 259 ss.

⁸ R. Perna, *L'originalità di Plauto*, Bari, 1955, p. 74.

I. la *mediazione* in scena, attraverso per così dire, una sorta di *catarsi farsesca*, per cui Plauto, rivisitando la scena dell'incontro con lo straniero, avrebbe strategicamente veicolato, stemperando nel pubblico, una tensione accumulata da decenni e rimasta "inesplora"; energia per così dire negativamente inespressa, ma probabilmente e latentemente impressa nell'immaginario pubblico, la cui la comicità plautina del farsesco dovrebbe essere stata in grado di trasformare, positivizzandola, in un mezzo di aggregazione e di spettacolarizzazione teatrale.

Procedimento comico, dicasi farsesco per specifiche caratteristiche italiche e plautine⁹ che, attraverso una brillante ed originale capacità di mediazione, è stata capace di diventare collante, e nel contempo ed in questa situazione, catalizzatore sociale.

II. L'interscambio linguistico punico-romano, quale spazio di riconoscimento per una vissuta *relazione*. Trattasi di una *mediazione* sottesa, che affiora dall'incontro del latino con una lingua straniera. «Tra», concepito come punto privilegiato di osservazione, in cui il destinatario plautino del *Poenulus*, ed in particolare della scena in questione, si trova. Immaginando infatti che lo stesso sia calato dall'alto proprio (*metaxy*) «in mezzo» e sia in grado di recepire come destinatario principale l'effetto, definito liberatorio (- catartico), ne conseguirebbe il riconoscimento del valore culturale che questa bizzarra mediazione plautina dovette determinare.

Per quanto concerne il primo aspetto, prescindendo dal processo ritualmente catarchico¹⁰, in seno al fenomeno tragico attico di V-IV a. C., relativamente al quale l'accezione utilizzata in questo caso di "catarsi" non risulta avere alcun riferimento di paragone, il procedimento farsesco considerato si innesta diversamente nella novità tutta italica, e quindi plautina, dell'intento caricaturale di beffeggiare il vinto cartaginese con diversi e ricercati ingredienti: il primo ed insostituibile è la

⁹ Resta di indiscussa autorevolezza lo studio linguistico e filologico di E. Fraenkel (in *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922, tr. it. *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, 1960), in grado dimostrare nel farsesco plautino una rivendicazione di originalità di Plauto rispetto ad un certo *vortere barbare* su cui lo stesso Plauto scherzosamente alludeva minimizzando la sua arte teatrale, citando le fonti della Commedia Nuova in alcuni suoi prologhi (si ricordino: Menandro, Filemone, Difilo): in questa situazione era il latino ad essere distorto come "barbara", lingua straniera secondo il punto di vista dei Greci proprio rispetto a ciò che «non suonasse greco».

¹⁰ «Secondo Aristotele, che propone un argomento prettamente psicologico, si fruisce di opere tragiche per purificarsi o purgarsi dalle emozioni negative come la pietà o la paura e questo è innegabilmente un fine desiderabile e assolutamente razionale. È questa la ragione per la quale, pur desiderando evitare le emozioni negative e le esperienze spiacevoli e pur sapendo che le tragedie e le opere del terrore mi faranno provare delle emozioni negative e mi faranno avere esperienze spiacevoli, io posso essere del tutto razionale nel desiderare fruire di tali opere: non c'è irrazionalità perché il desiderio che realizzi fruendo della tragedia non è in conflitto con gli altri due, essendo un desiderio superiore» (Cf. C. Barbero, *Il paradosso del terrore*, in «*Rivista di estetica*», 39 (2008), pp. 43-55).

capacità plautina di far leva sul contesto romano-cartaginese del “dopo Zama” (periodo immediatamente successivo al 202 a. C.) in cui, se risultava militarmente e politicamente stornato il flagello cartaginese che incombeva materialmente su Roma da decenni, non si poteva essere certi che anche la paura collettiva da esso generata fosse stata cancellata o interamente azzerata; senza contare la stanchezza mentale di una situazione che inibiva nel popolo in ascesa la speranza del futuro e le energie vitali del presente.

Di qui il secondo ingrediente, di fattura esclusivamente plautina, per quanto il terreno farsesco ed italico da cui derivasse, fosse già stato completamente acquisito dall'arte teatrale del sarsinate: la paura generante paure, il *monstrum* generante *monstra*, pericoli che la storia rendesse visibili e che l'inconscio collettivo ridisegnasse in una fantasia superstiziosamente nuova, per cui ridere poteva apparire troppo banalmente scontato, se di fatto questa commedia fosse stata per quel pubblico un semplice mezzo di intrattenimento come le altre; quello che, tuttavia, colpisce di questa ilarità innescata da una ridicolizzazione ligustica è dettata da un indiscusso realismo scenico; infatti, si suppone che tanto più il riso potesse innescarsi prorompente e inarrestabile come in fiume in piena, quanto più le movenze, l'abbigliamento e soprattutto le parole del personaggio punico fossero state da Plauto riportate come storicamente tali, e quindi, reali.

Del resto, se «la presenza di un Cartaginese sulla scena doveva, senza dubbio, suscitare un interesse spasmodico»¹¹, è ipotizzabile che dopo Zama un certo pubblico plautino, al solo preannunciato ed esilarante titolo di Cartaginesino-Cartaginesuzzo, non si aspettasse altro e non aspettasse altro che quella *fabula*, quella o quelle scene, tra l'altro più volte rappresentate da Plauto stesso, a dimostrazione di un ripetuto interesse verso la commedia che prescindesse dalla prima e dalla novità della stessa. Diciamo che «facesse bene» in un certo senso rivedere, anzi rivivere quella grassa risata, forse perché il suo rinnovato sapore, al di là della novità narrativa e rappresentativa, dovesse rilassare tensioni che se giunsero a diventare veramente collettive, è da supporre che nascessero prima da singoli individui.

A rifinire il tutto, non si trascuri, proprio conseguenza di quest'ultima osservazione, la condizione raggiunta dalla coscienza nazionale romana¹², dettata proprio dalla fine della seconda guerra punica, che sugellò nell'intento farsesco plautino anche questo particolare sapore ideologico: anche se si cercherà in seguito di di-

¹¹ Nota introduttiva al *Poenulus*, in *Plauto. Tutte le commedie*, a cura di E. Paratore, Newton Compton, Roma 1998, vol. IV.

¹² Aspetto questo sostenuto esplicitamente da E. Paratore, *ibid.*

mostrare che non fosse quest'ultimo l'intento esclusivo del commediografo, nell'economia generale della *fabula* e nell'intento comico della commedia.

1.3.1 La mediazione che comicamente tra-scende: elementi di trans-mediazione

La distesa e stemperata risata, pur scaturente dall'effetto caricaturale del beffeggiatore romano, l'astuto servo Milfione, non è ricercata, né voluta da Agorastocle, che diversamente sembra tutto rivolto ad aiutare premurosamente lo straniero, piuttosto che beffeggiarlo: di qui la lettura di una possibile e plausibile trascendenza della mediazione, considerando il procedimento farsesco come una pressione esterna (emersa con il subentrato Milfione) rispetto al tentativo comunicativo serio di tutto rispetto tra Agorastocle e Annone.

Si provi, a questo punto, a presupporre due diversi contesti comunicativi attraverso cui la declinazione di mediazione tra il livello scenico e quello storico dell'interscambio punico-latino convergano in uno «spazio di riconoscimento», in cui la romanità, seppur nell'ostentato, ma mai spudoratamente sfacciato, atteggiamento del vincitore sul vinto, permetta di far *rincontrare* in scena la romanità del pubblico con un vero personaggio cartaginese.

Partendo proprio dall'effetto scenico generato dall'incontro romano-cartaginese, si immagini un punto esterno di osservazione (*ad extra*) che, per intervento di Milfione, mediazione farsescamente ottenuta in scena tra i due interlocutori "seri", viene a determinarsi un ulteriore significato "comicamente deformato" che, recepito dal pubblico e non dagli attori in scena, è gestito da Milfione stesso, come una sorta di manipolatore (per così dire: trans-mediatore).

Dei due livelli, interagenti culturalmente ed artisticamente, si considerino il tipo di relazione/reazione: nella prima, la relazione creatasi dalla grottesca situazione, in cui un romano si finge fittizio traduttore di una lingua straniera, davanti al suo padroncino che ne chiede seriamente una mediazione, al fine di aiutare il sopraggiunto cartaginese in difficoltà, risulta attivato in scena *tra* due personaggi parlanti idiomi sconosciuti davanti al necessario *mediatore*.

Il secondo e sotteso livello non affiora totalmente e non è del tutto visibile, se non deducibile dal ricostruito interscambio linguistico punico-latino, a testimonianza di quanto fitta fosse quella maglia di relazioni tra due vicinissimi mondi, prima che un così terribile conflitto li allontanasse.

In tal senso, il tipo di relazione instauratasi ha avuto come reazione l'arricchente interscambio culturale tra mondi compenetratasi fino a ridurre così tanto lo spazio di diversità da scoprire che nel cuore stesso di Roma esistesse un quartiere punico, e quindi, concretamente e storicamente uno spazio di convivenza pacifica, relazione vissuta fino a testimoniare un tassello di una possibile integrazione.

Quest'ultimo elemento è un dato storicamente attestato da fonti latine, in quanto «una drammatica serie di tumulti avvenuti nel Lazio nel biennio 199-198 a. C., ha per protagonisti ostaggi e prigionieri cartaginesi, la cui presenza è lecito estendere a Roma stessa, dato che in quell'occasione»¹³, come accenna Livio¹⁴, «si temettero disordini interni».

Una testimonianza significativa è presente in Varrone¹⁵, nel passo in cui l'erudito precisa che *obsides ex Africa bello Punico* risiedevano sull'Esquilino, precisamente nel *vicus Africanus*. Nonostante la genericità dell'indicazione varroniana non consenta di stabilire una precisa collocazione cronologica di questa consistente presenza punica a Roma, tuttavia non è possibile negare che «*obsides* cartaginesi potessero essere presenti in Roma già all'indomani della prima guerra punica»¹⁶.

2. La scena quale spazio di una relazione del possibile

2.1 La scena e lo sfondo dell'interscambio punico-latino

«Come può accadere che l'autore dell'originale greco [o il suo pubblico] possano testimoniare una conoscenza così sorprendente della lingua punica? Questa conoscenza si addice meno all'ateniese Menandro piuttosto che ad Alessi originario del Tauri, in Sicilia, al tempo in cui [quest'ultima] fu nelle mani dei Cartaginesi?»¹⁷. Anche se i calcoli stilometrici propendono verso una cronologia bassa, «lo sviluppo del parlato e la lunghezza stessa della commedia [plautina] potrebbero dipendere», secondo De Lorenzi, «dalla duplice elaborazione e dalla decisione di Plauto di dedicarle una speciale cura per il suo valore politico: il *Poenulus* è, [infatti] la manifestazione di quel pacifismo, ch'era una tradizione comica, anche se non continua, risal[ente] ad Aristofane»¹⁸.

Partendo, quindi, da un'indicazione del Naudet¹⁹, ripresa e approfondita da De Lorenzi²⁰, i versi 988 e sg. (*pro di immortales! plurimi ad hunc modum/periere pue-*

¹³ Cf. M. Gaggiotti, *Considerazioni sulla "punicità" del macellum romano*, in «L'Africa romana», Atti del VII Convegno, VII, Sassari, 1989, p. 781.

¹⁴ *Liv.*, 32, 2, 4; 32, 26, 4-18.

¹⁵ *Varro*, *l. L.*, 5, 159.

¹⁶ Cf. M. Gaggiotti, *Considerazioni sulla "punicità" del macellum romano*, cit., pp. 779-781.

¹⁷ Cf. H. Lucas, *Der [...] des Alexis als Vorbild des plautinischen "Poenulus"*, in «Rheinisches Museum für Philologie», LXXXIII (1939), pp. 189 ss.

¹⁸ Cf. A. De Lorenzi, *Cronologia ed evoluzione plautina*, Napoli, 1952, pp. 78-79.

¹⁹ *Ivi*, p. 83.

²⁰ *Ivi*, p. 84.

ri liberi Carthagine!) alluderebbero ai giovinetti di origine cartaginese, presi come ostaggi dai Romani dopo le prime due guerre puniche, come confermerebbe anche Livio²¹:

*obsides centum arbitrato Scipionis darent
ne minores XIV annos neu XXX maiores.*

Il numero, in realtà, secondo De Lorenzi, sarebbe stato maggiore rispetto a quello menzionato dallo storico latino: infatti, sempre dalla fonte liviana, si evince che già cento prigionieri furono restituiti nel 199²². A buon ragione, «questo fatto raccontato da Livio [potrebbe essere] la chiave per capire, non solo il titolo del *Poenulus*, ma l'intera commedia, la quale si deve datare ai ludi Romani del 199»²³. Stabilita quindi con una certa approssimazione i limiti cronologici della prima messa in scena, risulta a questo punto più chiara l'incidenza che la lingua punica può aver assunto nella cultura romana al tempo della prima e delle prime messe in scena plautine del *Poenulus*, come affiorerebbe dalla penetrazione del termine *macellum* a Roma in periodo repubblicano.

Premesso, infatti, che «il definitivo accoglimento del termine *macellum* nel lessico ufficiale (209 a. C.) avviene dopo un congruo periodo di rodaggio nell'uso popolare, esattamente come nel caso dei termini *magalia* e *basilica* che sono interconnessi dal comune denominatore plautino»²⁴, allora Plauto rappresenterebbe non solo la più antica fonte per l'attestazione del termine *magalia* in riferimento ad un noto sobborgo di Cartagine²⁵, ma sarebbe stato anche il più significativo promotore di novità linguistiche esotiche nel particolare canale comunicativo della fruizione popolare²⁶. Pertanto, proprio in questa fase della storia della lingua e della cultura latina, sembrano molteplici le spinte e le influenze, nonché i prestiti di provenienza semitica²⁷, come dimostrano gli studi nel campo. Una possibile ipotesi che tenti di giustificare questo processo di interscambio linguistico intensificato proprio a cavallo tra il II e III sec a. C., non a caso proprio nello stesso arco cro-

²¹ Liv., 30, 37, 6.

²² Ivi, 32, 2, 3.

²³ Cf. A. De Lorenzi, *Cronologia ed evoluzione plautina*, cit., p. 84.

²⁴ Cf. M. Gaggiotti, *Considerazioni sulla "punicità" del macellum romano*, cit., p. 781.

²⁵ Plaut., *Poen.* v. 86.

²⁶ M. Gaggiotti, *Considerazioni sulla "punicità" del macellum romano*, cit.

²⁷ J. Kolendo, *L'influence de Carthage sur la civilisation matérielle de Rome*, in «Archeologia», XXI (1970), pp. 9 ss. Inoltre si segnala lo studio di M. Gaggiotti, (*Pavimenta Poetica marmore Numidico constrata*, in *L'Africa romana. Atti del VII Convegno di Studi*, Sassari, 1988, pp. 215 ss.) quale interessante e ulteriore testimonianza del livello di permeabilità culturale e linguistica del punico proprio nel periodo plautino, come risulta anche dall'introduzione dei *pavimenta Poenica* (= *opus signinum*).

nologico in cui cadrebbe la prima messa in scena della commedia in oggetto, è testimoniato indirettamente da Plauto stesso, infatti, «nel *Poenulus* plautino il riferimento ai *magaria* non è episodico, ma emerge da un contesto che tradisce una qualche conoscenza (certo mediata) della realtà punica; d'altra parte, la presenza di un intero brano riconosciuto dagli studiosi come punico, se dimostra che la commedia si rivolge ad un pubblico che, almeno in parte, ha familiarità con i costumi e con la lingua di Cartagine, può inversamente suggerire anche quale potrebbe essere stato il *milieu* in grado di ispirare l'autore»²⁸.

Si sottolinei, inoltre, che la specificità del bilinguismo punico-latino, il cui substrato politico-diplomatico e socio-culturale ne rappresentano le premesse e la chiave di comprensione, resta prerogativa senza dubbio tutta romana, da escludere dal contesto culturale del modello greco.

Cercando infatti di giustificare la penetrazione dei termini di origine punica *macellum* /*magalia*²⁹ nel lessico latino, si è cercato di documentare la citazione varroniana degli *obsides ex Africa bello Punico*, evidenziando che, con una certa probabilità, tra gli schiavi cartaginesi dovessero sicuramente trovarsi anche ostaggi di estrazione aristocratica, il cui «*status* diplomatico, consentendo una certa libertà di movimento, consentiva loro di influire, suscitando curiosità, sul costume romano». Questo rappresenta un ulteriore e possibile fattore storico di integrazione culturale.

Premesso inoltre che la più antica attestazione dell'utilizzo del termine *macellum* di origine punica risalga proprio a Plauto, collocabile approssimativamente nel 209 a. C., (anno che coincide con lo scoppio dell'episodio tumultuoso raccontato da Livio³⁰), e constatato che Plauto ne fa un significativo utilizzo, visto il considerevole numero di volte che esso compare nelle sue commedie³¹, allora è senza dubbio opportuno asserire che se anche il sarsinate rappresenti un «innovatore o una sorta di pioniere linguistico» per l'utilizzo di questi termini tecnici di origine punico-semitica, non è possibile confutare un dato di fatto evidente: che sia inconcepibile pensare che la penetrazione di un termine esotico nel contesto di un pubblico po-

²⁸ Sul livello di influenza punico-latina sul pubblico di Plauto, particolarmente interessanti si presentano le osservazioni di J. P. Cèbe, (*Le niveau culturel du public plautinien*, in «Revue Études Latines», XXXVIII (1960), pp. 101 ss.).

²⁹ «La struttura morfologica della parola latina suggerisce un etimo con un prefomativo di *nomen loci* = *mà 'kal*: l'eventuale *nomen loci* *màkil / mà 'kal* > *macellum*, inteso come *luogo in cui si mangia*». Invece, «il termine *magaria* si connette con la radice *GVR*, che richiama il concetto di *abitare, dimorare, diventare cliente*» (M. Gaggiotti, *Considerazioni sulla "punicità" del macellum romano*, cit., pp. 779).

³⁰ *Liv.*, 27, 11, 16.

³¹ *Plaut.*, *Amph.*, v. 1012; *Aul.*, vv. 264, 373; *Pseud.*, v. 169; *Rud.*, v. 979.

polare eterogeneo come quello plautino prescinda dalla constatazione che il sostrato culturale di riferimento non sia stato perfettamente maturo per accoglierlo.

Pertanto, questo rapporto di causa-effetto sembra storicamente attestare la predisposizione punico-romana ad una sorta di permeabilità socio-linguistica, dalla cui reciproca interazione l'elemento punico sembra predominare sul lessico tecnico romano caduto ormai in disuso; mentre, viceversa, la lingua di Roma non sembrerebbe scalfire per niente, nemmeno a distanza di secoli³², il solido guscio di un consolidato tradizionalismo linguistico e culturale cartaginese.

Anzi, se parzialmente si giustifica il carattere innovativo del nuovo termine tecnico *magaria*, perché economicamente legato al «costituirsi di un mercato finalmente strutturato e centralizzato»³³ rispetto a quello tradizionale, viene da chiedersi per quale motivo continuo a sopravvivere le forme di denominazione tradizionale e popolare³⁴ e, soprattutto, da quale causa cogente sarebbe stata dettata l'innovazione linguistica apportata *ex abrupto*?

Come recenti studi lasciano chiaramente affiorare³⁵, deve aver giocato un ruolo decisivo, immediatamente prima e durante la messa in scena plautina, il *milieu* punico consolidatosi attraverso una secolare, fortuita o volontaria, serie di contatti interculturali.

2.2 Le fonti della mediazione culturale

È interessante ricordare come Valerio Massimo, contemporaneo di Tiberio, critichi una diffusa pratica religiosa legata all'immoralità delle matrone puniche, «che venivano a sacrificare la loro verginità nel tempio di Venere a Sicca»³⁶, usanza tra l'altro menzionata anche da Trogo, Eliano e Strabone³⁷. La prostituzione delle iero-

³² Come risulta dall'indagine di Gaggiotti sulle iscrizioni e glosse punico-latine del periodo agostiniano (*Pavimenta Poetica marmore Numidico constrata, cit.*).

³³ Cfr. M. Gaggiotti, *Considerazioni sulla 'punicità' del macellum romano*, cit., pp. 779 ss.

³⁴ Si evince chiaramente in Livio l'alternanza dell'uso dei termini *forum piscatorium* / *macellum* / *forum piscatorium*, precisamente negli anni 210/209/179 a. C. (*LIV.* 26, 27 2-4; 27, 11 16; 40, 51, 5). Anche nel lessico plautino si riscontra un'alternanza, talvolta dettata dalla persistenza di forme popolari, talvolta dall'effetto comico, come quella di *forum furinum*, in luogo della forma popolare *forum coquinum*, con le rispettive varianti: *forum cupidinis* (o *cupedinarium*).

³⁵ Cf. N. Narnes, *Macella. A Study in Roman Archaeology*, Diss. Princeton, 1967, pp. 65 ss.; C. De Ruyt, *Macellum. Marché alimentaire des Romains*, Louvain-la-Neuve, 1983, p. 225; J. P. Cèbe, *Le niveau culturel du public plautinien*, cit., pp. 101 ss.

³⁶ G. Colette - Ch. Picard, *I Cartaginesi al tempo di Annibale*, Milano, 1961, pag. 86.

³⁷ Valerio Massimo, (II, 6, 15), sembra riprendere la testimonianza di Trogo. La prostituzione sacra era nota anche in Mesopotamia, (come racconta Erodoto: I, 199), in Lidia (come risulta da Eliano: IV, 1), e in Africa. Presso la città di Cartagine, infatti, sorgeva il tempio di Venere nella località di Sicca Veneria (l'o-

dule, attestato fino all'età di Tiberio (14-37 d. C.), dopo il trapianto da Cartagine e dall'Oriente, divenne un culto specificamente italico già a partire dal V sec a. C., quando fu limitato nella madrepatria fenicia.

Se, quindi, «talune donne puniche venivano da tutta l'Africa a sacrificare la loro verginità nel santuario di Venere a Sicca, è evidente che esse non potevano farlo nella loro città natale»³⁸.

Non è un caso che Silio Italico si soffermi, con una sorprendente precisione, su alcuni aspetti del sacerdozio punico, come dimostra la conoscenza di certi aspetti dell'abbigliamento sacerdotale cartaginese, la cui osservazione non si ferma ad una curiosità superficiale di carattere documentario, ma svela l'interesse di un occhio erudito indubbiamente scrupoloso, in grado di carpire nel sacro vestiario anche nascosti significati simbolici. Questo lascia supporre che la conoscenza a Roma di costumanze e pratiche religiose puniche non fosse mediata da nessun popolo in particolare, ma scaturisse da un contatto culturale diretto che andava oltre la semplice ed epidermica curiosità etnografica od episodica frequentazione.

L'interesse tutto romano per Cartagine dovette abbracciare più campi, quindi, da quello economico a quello socio-culturale e religioso: quest'ultimo aspetto, infatti, fu filtrato lentamente dagli eruditi romani, come dimostra non solo la testimonianza di Silio Italico, ma anche la corretta interpretazione sacrale di certi vesti, evincibile dalle iscrizioni epigrafiche punico-latine. La prova, infatti, viene proprio dall'incisione di una figura sacerdotale cartaginese, conservata su una stele scoperta in Fenicia³⁹, che raffigura in modo particolareggiato uno degli abbigliamenti decritti dallo scrittore latino. Del resto, Charles Picard, in riferimento all'origine del mito cartaginese di Didone, così come è stato trasmesso dai poeti e scrittori latini, asserisce, con fondata cognizione documentaria, che tale mito venne accolto dalla tradizione letteraria romana attraverso «un arrangiamento rimaneggiato e razionalizzato di uno dei poemi sacri di Cartagine»⁴⁰.

A testimoniare un evidente processo di integrazione è la presenza di un certo numero di «opere cartaginesi sopravvissute all'assedio del 146 a.C., insieme alle biblioteche che Scipione donò ai re numidi, [opere che] si perdettero in seguito, quando si cessò di leggere il punico e di ricopiare i manoscritti in questa lingua»⁴¹.

dierna El Kef), città che ricevette il suo antico nome proprio per la vicinanza col tempio dove si svolgeva questa pratica religiosa. Il culto entrò presto anche nel costume greco, forse per l'influsso orientale: ne sono testimoni le città di Comana Pontica (*Strabo* XII, 559 535) e nel tempio di Afrodite a Corinto (*Strabo* VIII, 378). Anche Ateneo, nell'opera *Sofisti a banchetto* (XIII, 573) conferma la testimonianza straboniana.

³⁸ G. Colette - Ch. Picard, *I Cartaginesi al tempo di Annibale*, cit., pp. 130-131.

³⁹ Cf. G. Contenau, *MAO*, III, pag. 1476, fig. 897.

⁴⁰ Cf. G. Colette - Ch. Picard, *I Cartaginesi al tempo di Annibale*, cit., p. 91.

⁴¹ *Ibidem*.

L'esistenza, infatti, a Roma di biblioteche contenenti testi letterari in lingua punica e di una tradizione colta che ne avrebbe ricopiato una parte, andata perduta dopo aver avuto una sicura circolazione, è un elemento storico che non va sottovalutato. Se si assume, infatti, l'assedio del 146, come *terminus post quem* per la sopravvivenza e la circolazione a Roma di opere letterarie puniche poi scomparse, come i poemi sacri cartaginesi⁴², ne consegue che gli eventi considerati cadrebbero in un arco temporale non lontano dall'attività teatrale plautina, precisamente poco dopo la prima messa in scena del *Poenulus* di Plauto, e dunque in una fase già matura del plurisecolare interscambio culturale punico-latino. L'esigenza di approfondire la conoscenza del mondo punico utilizzando la stessa lingua di Cartagine, però, non si limitò ai soli testi letterari tramandati dalla tradizione sacra cartaginese e sopravvissuti fino all'espatrio della biblioteca punica nel 146 a. C., ma riguardò anche quei settori che incisero profondamente sull'economia romana. Senza la lingua punica, infatti, unico codice linguistico che avesse potuto consentire alla classe dirigente di Roma di carpire le risorse e competenze agronomiche contenute negli avanzati trattati cartaginesi, Roma forse non sarebbe mai riuscita pienamente a sfruttare le risorse e le efficaci metodologie dell'agricoltura cartaginese, tanto elogiati nelle opere di diversi eruditi romani, come Catone, Columella, Varrone ed altri.

Il più celebre trattato punico conosciuto fino al I sec. a. C. fu scritto da un generale a riposo, Magone, citato appunto da Columella e da Varrone. Columella, nel suo trattato di agricoltura, dopo aver annoverato i principali esponenti della scienza agricola, afferma infatti:

*Verum tamen ut Carthaginiensem Magonem rusticationis parentem maxime veneremur: nam huius octo et viginti memorabilia illa volumina ex senatus consulto in Latinum sermonem conversa sunt.*⁴³

Viene, oltretutto, anche ribadita la testimonianza di un intervento diretto dell'autorità pubblica, che dimostra l'interesse che i Romani ebbero per quest'opera.

Più articolata si presenta, invece, la testimonianza dell'erudito Varrone, che riconosce nel trattato di Magone una vera e propria *summa* di esperienze agricole attinte a opere precedenti.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Colum. I, I 13-14*

[...] *easdem res etiam quidam versibus, ut Aesiodus, Ascræus, Menecrates Ephesius*⁴⁴. *Hos nobilitate Mago Carthaginiensis praeteriit, Poenica lingua qui res dispersas comprehendit libris XXVIII, quos Cassius Dionysius Uticensis vertit libris XX ac Graeca lingua Sextilio praetori misit [...]*

Nonostante la citazione di Columella attribuisca al trattato punico ventiquattro libri rispetto ai ventotto dichiarati da Varrone, risulta incisiva la venerazione verso quest'opera. Varrone, inoltre, precisa che i libri, scritti in *Poenica lingua*, furono tradotti in greco da Cassio Uticense e inviati al pretore Sestilio, che ne operò una riduzione.

Varrone⁴⁵ descrive inoltre significativamente come lo sguardo latino si ponesse con stupore dinanzi a tanta esperienza e pratica di allevamento. Diodoro Siculo⁴⁶, parlando della penisola di Capo Bon, specifica che l'agricoltura e l'allevamento cartaginese venivano condotti con criteri di alta specializzazione, quale l'apporto di case coloniche e tecniche che dovevano risultare avanzatissime per i Romani. Anche Livio riconosce una evidente produttività e fertilità alle pianure tunisine quando, citando un tributo richiesto da Scipione a Cartagine nel 203 a. C., indica la cifra in termini di uno straordinario quantitativo di grano e orzo versato come riscatto.

Occorre ancora precisare che questi dati dimostrano una dipendenza di Roma da Cartagine non solo nel settore dello sviluppo di più avanzate tecnologie produttive, ma anche nel campo dell'importazione agricola di precisi prodotti: non a caso, in età imperiale, l'area cartaginese era considerata il principale granaio dell'economia romana. A questo punto, suppongo che gli eruditi latini e gli esperti agronomi possano aver in più occasioni sentito l'esigenza di attingere alla fonte punica originale, giacché i suoi rifacimenti erano in genere riduzioni e semplificazioni⁴⁷.

In conclusione, se fu lo stesso Senato romano ad ordinare una traduzione ufficiale del testo, vuol dire che questa fu realizzata direttamente dalla lingua originale: se ne deduca quindi che l'interesse latino per la lingua punica dovesse mantenersi alto soprattutto in questo settore, visto che era interesse della stessa classe senatoria stimolare lo sviluppo del principale sistema produttivo romano: l'agricoltura, appunto.

⁴⁴ Esiodo nel suo poemetto *Le opere e i giorni*; Menecrate di Efeso nel suo trattato di agricoltura e apicoltura in versi (III, 16, 18).

⁴⁵ Varro, *Rust.* I, 17, 4 ss.

⁴⁶ *Diod. Sicul.*, XXI 8, 3-4.

⁴⁷ Varro, *Rust.* I 1,10: *Cassius Dionysius Uticensis vertit [...], praetor Sextilius [...]* quos adiecit non pauca [...]; *Diophanes in Bithynia redegit [...]*. Cassio Uticense realizza una traduzione con una riduzione, perché da ventotto libri passa a venti; il pretore Sestilio compie, invece, aggiunte e riduzioni, in quanto sottrae (*de Magonis dempsit*) dall'opera di Magone una parte equivalente a otto libri; infine, Diofane realizza un'ulteriore riduzione, per fini utilitaristici (*ipsos utiliter redegit*).

Le fonti di Varrone e Columella dimostrano in sintesi che, per quanto potesse apparire limitato il settore romano della ricerca agronomica, questo interesse costituiva pur sempre il principale supporto per l'economia di Roma. Premesso che a Roma l'assimilazione della lingua punica riguardò più settori, occorre chiedersi come la tradizione linguistica punica reagì, dopo la conquista romana di Cartagine, al traumatico processo di latinizzazione.

La testimonianza di S. Agostino prova, del resto, che ai suoi tempi nei dintorni di Ippona i contadini autoctoni parlassero ancora cartaginese e conservassero vivo il ricordo di essere discendenti di Canaan, come attesta il racconto biblico. Anche la regione di Barberia, conquistata dai Romani, non fu mai radicalmente latinizzata e, pur essendo profondamente legata a Roma, conservò le proprie origini fenicio-orientali. Inoltre, le iscrizioni neo-puniche persistono fino al III sec d. C., accanto ad «alcune parlate puniche locali, in forma di dialetto, parallelamente al latino, lingua ufficiale»⁴⁸. Ricordo anche che «in Africa there was Berber, but the common spoken language of the province was Punic. When the process of this corruption started, Apuleius' stepson spoke nothing but Punic and Punic later was Septimius Severus's first language and St Augustine's»⁴⁹.

La lingua punica, pertanto, ebbe una lunghissima sopravvivenza, anche quando, nei distretti africani latinizzati, in cui il latino compariva come lingua di pubblico utilizzo, scomparve dal settore della pubblica amministrazione, pur sopravvivendo come lingua parlata. Infatti, tale fenomeno è già stato sufficientemente documentato, come precisano alcuni studiosi: «Dut though it survived as a spoken language, particularly in country districts, Punic disappeared from public use»⁵⁰.

La lingua punica rappresentò, insomma per Roma, più di un semplice codice linguistico straniero perché, nonostante le sue antichissime origini e il forte legame con la storia romana arcaica, continuò ad essere utilizzato in particolari distretti africani, nei quali presumibilmente doveva essere ancora parlata come seconda lingua, in particolare da pubbliche autorità o personaggi, influenti o non, di cittadinanza romana.

Vi sono anche testimonianze che lasciano presupporre l'esistenza di cariche giuridiche che, anche in epoca tarda, utilizzarono correntemente la lingua di Cartagine. «From Ulpian», infatti, «we learn that in the early third century AD a *fidelcommissum* (a charge on the trustees of a will) could be executed not only in Latin or Greek but in Punic, Gallic or, indeed, any other language»⁵¹.

⁴⁸ Cf. D. Harden, *The Phoenicians*, London, 1964, tr. it., *I Fenici*, Milano, 1964, p. 149.

⁴⁹ Cf. J. P.V.D. Balsdon, *Roman and Aliens*, London, 1979, p. 117.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

In riferimento ai territori Cartaginesi se si dimostra che, dopo la conquista romana, non si poté più fare a meno della lingua latina, iscrizioni e documenti epigrafici dimostrano, invece, che nemmeno il greco fu sottovalutato in questo ambito territoriale, nonostante fossero state imposte, quattro secoli prima della conquista romana della Grecia, delle proibizioni pubbliche.

Infatti, «in Africa at the time of Roman conquest Greek came second to Punic, for the Carthaginian government's decision in the early fourth century BC to ban the learning of Greek was evidently not long effective. The pro-Carthaginian histories of the first and second Punic wars were written in Greek, a languages which Hannibal understood, just as out of necessity he came to understand Latin»⁵². Resta, a tale proposito, l'attestazione di Ch. Picard sull'esistenza e la circolazione a Roma di alcuni poemi sacri cartaginesi, «letti, tradotti e citati»⁵³ da scrittori latini, accanto ad una tradizione che ne riscriveva manoscritti in lingua punica originale. Dall'indagine dello storico scaturisce che il *terminus post quem* coinciderebbe con l'assedio romano del 146 a.C.; in seguito, «le opere cartaginesi, sopravvissute all'assedio del 146 a.C., insieme alle biblioteche che Scipione donò ai re numidi», andarono perdute e «si cessò di leggere il punico e di ricopiare i manoscritti in questa lingua»⁵⁴. La conferma dell'esistenza e dell'incidenza che l'ingente biblioteca cartaginese dovette manifestare in Occidente è confermata anche dallo studio di D. Harden, il quale asserisce: «Pur essendo molto importanti [alcune iscrizioni fenicie recentemente scoperte], esse rappresentano un magro compenso rispetto a tutte le iscrizioni andate perdute e soprattutto rispetto alla grande biblioteca di letteratura punica che, com'è noto, esisteva a Cartagine nel 146 a. C.»⁵⁵.

Questa perdita della letteratura fenicia ci presenta i Fenici in una luce meno favorevole di quella in cui ci sarebbero apparsi altrimenti. Se esistesse, infatti, un'epica fenicia basata sul tema delle loro avventure occidentali, potremmo vedere i navigatori fenici sotto un aspetto più favorevole di quello creato dai due poemi omerici e dalla tradizione a cui si riferisce Erodoto⁵⁶.

Del resto, «se esistesse una commedia di costume scritta da un drammaturgo cartaginese, la figura del mercante punico nel *Poenulus* di Plauto ci apparirebbe come la caricatura: come in effetti doveva essere quella mordace presa in giro del carattere e dei costumi punici»⁵⁷.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cf. G. Colette, Ch. Picard, *I Cartaginesi al tempo di Annibale*, cit., p. 91.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cf. D. Harden, *The Phoenicians*, cit., p. 128.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

Eppure, come delineato, se il Cartaginese agli occhi (per movenze e costume scenico) e alle orecchie (per gli inserti punici presenti) di quel pubblico del *Poenulus* non dovesse apparire come uno straniero qualunque, se anche sia difficile dimostrare un'arte tutta plautina nel contesto in cui il personaggio ne risulta destinatario, è indubbio che grazie all'ideazione di un particolare effetto derivante dalla collisione linguistica punico-latina, affiorino proprio dalla scena dell'incontro con lo straniero elementi di una particolare mediazione, paradossale tentativo di rivedere vicine due realtà comunicabili che nello sforzo di capirsi e nella rinuncia a capirsi, decidono nonostante tutto di parlare, non di far guerra.

Questo quanto emerge: "comicità in relazione", o meglio, procedimento recitativo e scenico che attraverso la caricatura linguistica derivante dalla diversità trasforma rabbia e paura verso il vinto nemico nell'alchimia di una attoriale mediazione, che pur deformando la realtà, stempera tutto ciò che di negativo in essa generi tensione, frattura, distanza.

Del resto, se così non fosse, non si giustificerebbe il doppio lieto fine: per Annone, che può riabbracciare le sue due figlie, strappandole da un perfido lenone, e per Agorastocle che, dopo una eclatante agnizione, si scopre nipote di Annone (quindi distanza dallo straniero azzerata dalla consanguineità) e finalmente in grado di coronare il sogno d'amore con una delle due ritrovate cugine.

Infine, anche ciò che divideva (la *lingua*) finisce con unire in forma simpatica ciò che sembrava impossibile, perché quando deridere si trasforma in una intelligente strategia del sorriso, il pregiudizievole si capovolge simpaticamente in altro, tale da diventare accogliente, tale da poter essere accolto, non più sprezzantemente allontanato.

L'ombre, le sommeil et la veille de l'écrivain et du peintre

Domenico Cambria *

Abstract: Cet article veut confronter l'expérience de l'écrivain et du peintre lorsqu'ils sont dans un état de création, notamment en s'appuyant sur les réflexions d'Edmond Jabès et les dessins de Francisco Goya. Nous fixons trois moments où l'homme qui est en train de créer s'aperçoit : la vision de son ombre, le sommeil et la veille. Il en résulte un jeu entre l'acte personnel de l'artiste qui veut écrire ou peindre et l'impersonnel neutre qui contraste ses actions. L'écrivain et le peintre se découvrent ainsi artiste créateur grâce à ce contraste et au passage à un état de veille qui leur permet de s'adresser à d'autres personnes.

Keywords: Jabès; Goya; création artistique.

The shadow, the sleep and the wakefulness of the writer and the painter

Abstract: This article aims to confront the experience of the writer and the painter when they are in a state of creation, notably by the reflections of Edmond Jabès and the drawings of Francisco Goya. We fix three moments when the man who is creating becomes aware of himself: the vision of his shadow, the sleep and the wakefulness. The result is a play between the

* dcambria@libero.it.

personal act of the artist who wants to write or paint and the neutral impersonal that contrasts his actions. The writer and the painter thus discover themselves as a creative artist thanks to this contrast and the transition to a waking state which allows them to speak to other people.

Keywords: Jabès; Goya; artistic creation.

Dès qu'un homme découvre son activité créatrice d'écriture ou de peinture, la perception qu'il a de soi-même change par le biais de cette activité. Notre étude porte sur ce changement que le peintre et l'écrivain perçoivent lorsque l'un peint et l'autre écrit. Il faut envisager, d'abord, le conflit que l'écrivain entretient avec son écriture et son monde à travers l'ombre de soi qu'il voit projetée par son travail, pour la comparer ensuite à l'action du peintre lorsqu'il est en train de se peindre. En particulier, nous suivons deux exemples : celui d'Edmond Jabès et sa réflexion sur le visage de l'écrivain et sur son ombre, et celui de Francisco Goya qui se voit peintre par le dessin qu'il réalise. Nous voulons ainsi concentrer l'analyse de l'homme se découvrant créateur d'expression sous la forme de la peinture et de l'écriture en trois moments : l'ombre, le sommeil et la veille. Dès qu'il commence son activité de création, il voit son ombre se projeter, mais pour être capable de continuer d'écrire et de peindre, il doit lutter avec le sommeil de la raison. Nous montrons ainsi que l'écrivain et le peintre ont besoin dans leurs actes de création d'une altérité originaire qu'ils découvrent dans leur état de veille créatrice.

1. L'ombre de l'homme et de l'écrivain

Nous recourons d'abord à la médiation de la notion d'ombre pour expliquer le rapport entre l'homme et l'écrivain, en nous appuyant dans un premier temps sur la lecture de Jabès. Le chapitre sept du *Livre des Questions* explique cette ombre que l'écrivain voit projetée pendant son travail comme la manifestation d'un partage dont il n'est pas le maître. En effet, Jabès lie l'écriture à sa destination dans le livre et il situe dans ce processus le devenir écrivain. De même, le chapitre six relie l'ombre, l'écrivain et le monde, et s'ouvre par une requête adressée à Yukel : « nous parleras-tu du visage ? »¹. L'homme qui porte ce visage est l'absent et demeure absent jusqu'à la construction de ses livres grâce à l'union de son ombre et du monde. Or, être ombre veut dire sortir de la condition quotidienne d'homme pour accepter sur soi une lumière qui projette cette ombre ; cette lumière est, d'après nous, celle de l'écriture qui, envahissant l'homme, le transforme en écrivain lorsqu'il est capable de revenir sur son ombre. Pour que cette opération à l'apparence aussi simple que quotidienne soit accomplie, il est nécessaire de connaître la source de cette lumière, aspect que l'écrivain peut accomplir en la décrivant.

En interprétant ces pages de Jabès, nous pouvons identifier cette source avec le monde qui entoure l'écrivain, monde qui s'articule entre l'origine du visage et la création expressive, entre lesquelles se situe l'écrivain, mi-créé, mi-dieu. D'abord, l'acte de création, que nous retrouvons dans la référence à Dieu, origine du visage

¹ E. Jabès, *Le Livre des Questions* (1965), dans *Le Livre des Questions*, t. I, Gallimard, Paris 1988, p. 79.

et forme non-représentable de tous les visages, exclut donc une définition du visage même : «Tous les visages sont le Sien ; c'est pourquoi il n'y a pas de visages»². Ainsi l'origine du visage marque-t-elle l'union, tout comme la distance, car il ne faut pas oublier ce que Jabès souligne lorsque nous voulons remonter à cette source : «en cherchant à nous voir, Dieu Se voit et que, cherchant à Le voir, nous ne voyons que notre visage»³. Or, nous avons besoin de cette distance grâce à laquelle l'homme a son monde, car trop près il serait avalé par son origine, mais trop loin il n'aurait pas la possibilité de voir son identité par un contraste d'altérité. «L'homme, n'ayant pas connu le visage de Dieu, ne connaîtra jamais, a fortiori, le sien. [...] Il sait que ce qui passe pour être son visage n'est, au fond, que la nostalgie d'une absence de figure»⁴. L'homme est tel grâce à cette différence non comblée, dont il peut faire la force de sa création humaine, puisque l'homme qui crée est celui qui connaît la nostalgie de cette figure et qui est capable de l'inventer par ses moyens créatifs. Si Dieu recueille en lui tous les visages, car il les a créés à son image et, d'autant plus si ceux-ci ne sont pas figurativement représentables, alors il faudra chercher une autre forme de manifestation pour la dépouille mortelle de l'homme qui nécessite d'être représenté pour être communiqué et de créer son propre chemin scriptural qui l'amènera à être artiste créateur de son monde.

Ce contraste témoigne d'un dialogue qui, pour l'écrivain, se fait dans la distance de sa solitude silencieuse – «Je vous dirai l'histoire de sa solitude [de l'homme]»⁵, affirme Yukel au début du chapitre sept –, à laquelle fait écho cette phrase de la fin «*Je suis Yekel avec son ombre et l'ombre est plus grande que moi*»⁶. Cette grandeur de l'ombre prend deux directions, car, d'une part, elle concerne aussi tous les autres hommes – «*je porte tous les chemins en moi*»⁷–, et, d'autre part, l'ombre est négation et affirmation. Premièrement, cette particularité de prendre sur soi tout un peuple nous laisse entrevoir que l'écrivain est respon-

² *Ibidem*. Cf. E. Jabès, *Le Livre de Partage*, Gallimard, Paris 1987, p. 113, où il affirme : « Dieu est sauvé par Son absence de visage. Il crée l'incomparable visage à partir de celui qui fut peut-être le Sien ».

³ E. Jabès, *Le Livre de Yukel* (1964), dans *Le Livre des Questions*, t. I, Gallimard, Paris 1988, p. 232. Jacques Derrida, dans son commentaire sur Emmanuel Levinas, recourt à Jabès et note le rapport entre Dieu et l'homme par l'intermédiation du visage qui est « la ressemblance [...] avant ou sans le recours du Même » (J. Derrida, *Violence et Métaphysique*, dans *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, Paris 1967, p. 161).

⁴ E. Jabès, *Qu'est-ce qu'un livre sacré ?...*, dans A. et J.-J. Rassial (ed.), *L'interdit de la représentation. Colloque de Montpellier*, Seuil, Paris 1984, p. 17.

⁵ E. Jabès, *Le Livre des Questions*, cit., p. 82.

⁶ *Ivi*, p. 84, en italique dans le texte. Ces chapitres peuvent être lus comme l'interprétation de la condition du peuple juif et de la position particulière de l'homme de lettres, qui est à la fois dans un rapport particulier avec Dieu et le peuple entier.

⁷ *Ivi*, p. 85.

sable de la projection que le lecteur fera en son temps, mais l'écrivain qui cherche à voir ses lecteurs ne pourra que retomber sur lui-même, à savoir, d'après nous, sur une représentation sous forme d'ombre. En effet, cette responsabilité ressort du discours que Jabès fait dire au rabbin Reb Odar : «ceux qui savent nous lire, nous lisent en eux, car, en eux, nos paroles s'ordonnent comme dans les ouvrages de nos sages»⁸. Ce sont des paroles livrées pour les lecteurs qui s'emparent des mots de l'écrivain et, par là, de lui-même. Secondement, nous soulignons la valeur de l'ombre comme «négation de l'homme» et comme affirmation de l'homme, «oasis de fraîcheur»⁹, car l'ombre dans sa différence permet une compréhension de la réalité sous une forme altérée, voire fusionnée.

L'ombre, produite par la lumière du monde touchant le corps de l'écrivain, fusionne avec les éléments du monde sur lesquels elle projette son esquisse, d'où l'intention pour l'écrivain-ombre d'épouser l'eau. «Le fou d'écriture rêve d'être une ombre pour épouser l'eau. De cette union, naissent les livres»¹⁰ écrit Jabès et, nous ajoutons, par eux les lecteurs. Cette eau, élément du monde dont l'écrivain s'inspire, coule comme l'encre permettant d'arrêter la pensée de l'homme, car elle la régénère en une nouvelle forme de vie écrite qui surgit dans la rencontre avec l'indéterminé du monde¹¹. «Suspend ton souffle ; arrête ta pensée le temps de traverser le fleuve. L'ordre est dans l'eau qui coule entre les berges»¹². Dans *Le Livre de Yukel*, Jabès rapporte cette question existentielle cruciale : «"Qu'est-ce qu'un écrivain ? demandait à un conteur célèbre, Reb Hod. Un homme de lettres ? Non pas ; mais une ombre qui porte un homme"»¹³. L'ombre de cet homme habite le texte de sorte qu'il ne peut s'échapper nulle part dès qu'il commence à graver ses signes sur la feuille¹⁴.

Par cela, l'homme remonte à l'origine du monde, car il reprend sur soi la création, par laquelle Dieu lui-même se projette dans l'ombre : «L'ombre est lieu et devenir de Dieu sur l'implacable voie de la lumière»¹⁵. Dieu a besoin d'un contraste

⁸ *Ivi*, p. 80.

⁹ *Ivi*, p. 87.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ L'absent figure dans le titre de cette section : « Le livre de l'absent ». Cf. *Ivi*, p. 51 et p. 64 « je crois à la mission de l'écrivain » et plus loin « je suis le conteur ». Cf. E. Benoit, *Écrire le cri. Le livre des questions d'Edmond Jabès : exégèse*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2000, p. 107.

¹² E. Jabès, *Le Livre des Questions*, cit., p. 81 Voir l'indication donnée dans *Le Livre de Partage* par laquelle : « la pensée, souvent, est en retard sur elle-même » (p. 115).

¹³ E. Jabès, *Le Livre de Yukel*, cit., p. 223.

¹⁴ Cf. E. Jabès, *Le Livre du Partage*, cit., p. 117 : « L'ombre n'est transparente que pour l'ombre ».

¹⁵ E. Jabès, *Le Livre des Questions*, cit., p. 82. Voir le commentaire d'Eric Benoit qui souligne que les versets de la Genèse se référant à la création de l'homme « à son image », en hébreu, peuvent être inter-

pour que son identité apparaisse, contraste d'ombre et de lumière dans la création que seul l'homme peut percevoir et, en partant de la singularité de sa parole d'homme, peut exprimer. Son ombre, l'auteur ne peut pas la toucher, ni la posséder, pourtant elle s'allonge et grandit à la lumière du monde et de la vie dans l'écrit littéraire ; voir cette ombre est voir l'homme auquel elle appartient, elle est l'ombre mystérieuse de cet écrivain naissant, l'écrivain porte cette ombre et vit dans le conflit entre la possibilité de la narration et de sa suspension.

En outre, grâce à ce passage de l'homme à l'écrivain par l'ombre que la lumière du monde lui fait voir, ce même monde devient sous la plume de l'écrivain une destination universelle, d'après le contraste exprimé plus loin par Jabès : «le livre est un moment de la blessure ou l'éternité. Le monde se limite à nous»¹⁶. Le monde, qui est source d'inspiration primordiale, devient, par l'écriture, ce livre consigné pour l'éternité au lecteur. C'est pourquoi dans *Le Livre du Partage* Jabès peut affirmer : «... ce monde a un visage : le nôtre»¹⁷, les points de suspension représentent tout l'effort antérieur fait par l'écrivain afin que cette métamorphose s'accomplisse.

Cela nous oblige à éclaircir la destination de ce passage et le livre *Du désert au livre* nous aide à compléter notre diptyque écrivain / autre par la figure du lecteur : «c'est précisément parce que l'écrivain ne sait pas, qu'il ne domine pas son sujet, parce qu'il ne reflète, au fond que son propre vertige que nous pouvons, en tant que lecteur, tirer parti de son œuvre en l'interrogeant à la lumière de notre expérience personnelle»¹⁸. À la lumière du lecteur il est possible de voir l'ombre du portrait de l'écrivain et de la projeter dans leur monde commun. Et cela devient un travail que l'écrivain même peut faire sur son ouvrage, une fois devenu lecteur. Dans *Le Livre des marges* Jabès nous met en garde :

«S'il n'y avait la crainte de l'inévitable affrontement, de la cruelle et décisive confrontation avec l'autre, l'autobiographie n'aurait-elle pas vite fait, en dépit des réticences instinctives de l'auteur, de se transformer en une quelconque opération de complaisance envers soi-même?»¹⁹

prétés comme création « dans son ombre » (E. Benoit, *Écrire le cri*, cit., p. 106, note 2).

¹⁶ E. Jabès, *Le Livre de Yukel*, cit., p. 223.

¹⁷ E. Jabès, *Le Livre du Partage*, cit., p. 107.

¹⁸ E. Jabès, *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen* suivi de *L'Étranger*, Nouvelle édition revue et corrigée, Éditions Opales, Pessac 2001, p. 161.

¹⁹ E. Jabès, *Le Livre des marges*, Fata Morgana, 1984, p. 197. Cf. R. Stamelman, *Le dialogue de l'absence*, dans R. Stamelman - M. A. Caws Seyssel (ed.), *Écrire le livre : autour d'Edmond Jabès*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Champ Vallon, 1989, p. 201 qui souligne que, d'après Jabès, l'écriture est dialogue avec un autre inconnu.

La confrontation à l'autre dans l'écriture de soi – «cruelle» mais «décisive» dit-il – donne à l'écrivain l'essor par lequel il poursuit une nouvelle vie, tout en évitant la complaisance de *se narrer* une histoire afin de se glorifier. Même si la biographie éclot des expériences de sa propre vie et que le mûrissement de l'homme passe par celui de l'écrivain, celui-ci est confronté, dans son activité, à l'altérité du monde, et dans cette confrontation d'altérité l'écrivain découvre l'effrayant impersonnel.

2. Le sommeil de la raison

Cette idée d'ombre comme résistance face à l'impersonnel nous rappelle deux images: tout d'abord le célèbre *Le sommeil de la raison engendre des monstres* de Goya et, ensuite, la lecture d'un fragment de Franz Kafka où un homme veilleur se promène parmi ceux qui ont cédé au sommeil. Mais avant d'entamer la confrontation entre l'ombre de l'écrivain et le sommeil du peintre, il est légitime de se demander pourquoi un tableau croise une écriture: cette suggestion dérive des réflexions d'Henry Maldiney à propos de la collaboration entre artiste et écrivain. Il affirme:

L'œuvre à faire doit être par destination l'œuvre commune du poète et du dessinateur ou du peintre. Elle exige leur rencontre en elle [...] dans l'œuvre en tant qu'œuvre, là où l'esprit prend corps et se fait vie, c'est-à-dire dans le *livre lui-même*. J'entends le livre tel qu'en lui-même apparaissant dans son achèvement toujours en arrivance, le livre *en émergeïai* – ce qui veut dire dans son être-œuvre²⁰.

Ces observations peuvent aussi s'appliquer à notre thème de la perception de l'auteur en la complétant par des potentialités dictées dans la thématique même. Ces apports ne sont pas nécessairement ceux que l'auteur a pensé ou laissé entrevoir, ils sont aussi ceux que le texte suggère par sa construction, par sa clarté et son opacité. Ces suggestions sont les produits de l'inspiration de l'auteur qui se propagent comme une nouvelle source culturelle d'inspiration. C'est pourquoi nous représentons cette perception par la figuration du sommeil et de la veille dans lesquels est plongé celui qui crée, artiste ou écrivain, à l'aide de la célèbre eau-forte de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (*Le sommeil de la raison engendre des monstres*)²¹. Deux points retiennent notre attention et ex-

²⁰ H. Maldiney, *L'espace du libre*, dans *Œuvres philosophiques*, éditées sous la direction de C. Chaput et P. Grosos, Cerf, Paris 2014, p. 7.

²¹ Fig. 1. F. de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* (Le sommeil de la raison engendre des monstres), 1797-1799, série *Caprichos*, n. 43, estampe, eau-forte et aquarelle (213 x 151 mm). <https://>

pliquent cette insertion dans la description du chemin de l'auteur vers sa création : le caractère personnel de cette œuvre et sa capacité à mettre en tension l'auteur avec l'impersonnel de son œuvre. Même s'il est souvent indiqué qu'à partir de cette eau-forte la série des *Caprices* se tourne vers de nouveaux sujets, où prédominent les figures de la sorcellerie, il nous semble, par ailleurs, que cette gravure se détache de toutes les autres à cause de sa capacité à illustrer l'activité de création. L'importance de ce sujet pour Goya est aussi attestée par les notes du second dessin préparatoire *Ydioma universal (Langage universel)*, qui présentent une description impliquant l'auteur même *El Autor soñando (L'Auteur rêvant)*: celui-ci est donc dédoublé dans son dessin car il peint son état et par cet acte détermine sa vision de lui-même, peintre qui peint son état et qui reconnaît sa vie de créateur par cet acte²².

L'eau-forte représente un homme plié sur sa table de travail, les bras croisés dans lesquels la tête repose ; l'arrière-plan droit est occupé par plusieurs oiseaux volants, des hiboux et des chauves-souris ; un chat noir avec de petits yeux pétillants, symbole de compagnie mais aussi des arts magiques, est positionné derrière le dos de l'homme ; enfin, un animal, ressemblant à un lynx, animal de la subtilité intellectuelle, est accroupi en bas à gauche et regarde avec insistance le spectateur comme les autres animaux, à l'exception des deux à droite qui semblent fixer l'homme. Par ce jeu de regards s'instaure un dialogue qui, partant de la droite du tableau, se dirige, en diagonale par-dessus l'homme endormi, vers le lynx qui porte le regard au-delà de la scène, vers le dehors. Friedrich Nietzsche dans un célèbre aphorisme de *Par-delà bien et mal* nous prévient du danger de soutenir un tel regard monstrueux : « celui qui combat des monstres doit prendre garde de ne pas

www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280. Pour la genèse de cette série, voir E. Lafuente Ferrari, *Goya. Gravures et lithographies : œuvre complet*, trad. Y. Delétang-Tardif, Flammarion, Paris 1989, pp. 5-17, dont nous retenons cette phrase aussi simple que décisive pour notre thème : « les eaux-fortes de Goya se nourrissent des expériences de l'artiste et reflètent les méandres de sa vie » (p. 5).

²² Maurice Blanchot reprenant les travaux de Malraux synthétise cette condition soulignant le chemin de maturation de l'artiste, « ce qu'a pu être l'itinéraire [...] de Goya à partir de lui-même, de cet autre artiste qui jusqu'à quarante ans ne s'appelait Goya qu'à son insu » (M. Blanchot, *L'Amitié*, Gallimard, Paris 1971, pp. 30-31). Il est bien aussi de rappeler qu'à l'origine cette eau-forte devait être le frontispice de la série *Sueños*, d'où la numérotation *Sueño 1°* dans la partie supérieure du dessin. Fig. 2. F de Goya, *Sueño 1. Ydioma universal. El Autor soñando* (Rêves, Langage universel. L'Auteur rêvant), 1797, série *Caprichos*, n. 43, dessin, noix de galle sur traits de crayon noir (248 x 172 mm), Madrid, Museo del Prado (D03923). <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ydioma-universal-el-autor-soando/66035ec0-f635-4dc1-9bd9-ecce857e254c>. Cf. M. Mena Marqués *Ydioma Universal*, dans J. M. Matilla - M. B. Mena Marqués (ed.), *Goya. Luces y Sombras*, Obra Social "la Caixa", Barcelona 2012, pp. 78-81.

devenir monstre lui-même. Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi»²³. Les monstres peuvent transformer la raison de l'homme en abîme, s'il se laisse engloutir dans les profondeurs de leur image dans lesquelles plus rien n'est connu. Charles Baudelaire, de son côté, définit les figures caractéristiques de *Caprices* comme «le monstrueux vraisemblable», car «toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*»²⁴. Cette humanité s'installe dans les yeux, véritable «monstrueux» du dessin, qui sont l'impersonnel neutre, cet inconnu qui cherche partout le spectateur, tout en venant de nulle part. Celui-ci est désorienté par ces regards qui se manifestent et que pourtant il lui est impossible de soutenir, présence d'un monstre à l'apparence d'une non-présence, car aucuns de ces yeux ne se laissent posséder dans leur identité et pourtant le poids de leurs regards est porté par le biais de leur présence dans le dessin. De fait, cette présence de monstres, visible mais non pleinement déchiffrable, correspond à la non-présence de l'impersonnel de l'écriture. Présence lourde au cours de l'écriture et tout de même évanescence lorsqu'il veut en décrire les traits et sa description reste suspendue à la neutralité de sa présence, poids de l'écriture qui est en même temps impossible à fixer.

Si nous revenons au dessin de Goya, nous notons que le seul regard qui apparaît est celui qui n'apparaît pas dans le tableau, celui de l'homme qui dort «le regard désintéressé de celui qui ne se retient pas à lui-même, qui ne peut pas dire "Je", qui n'est personne, la mort impersonnelle»²⁵ dirait Blanchot –, car cet homme est le peintre qui se représente dans sa lutte avec cet impersonnel neutre. Par impersonnel neutre nous entendons une forme d'impersonnel qui reste indiffé-

²³ F. Nietzsche *Par-delà bien et mal*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII. Textes et variantes établis par G. Colli - M. Montinari, trad. C. Heim, I. Hildenbrand - J. Gratiën, Gallimard, Paris 1971, p. 91.

²⁴ C. Baudelaire, *Critique d'art. Quelques caricatures étrangères*, dans *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1976, pp. 569-570, en italique dans le texte. Ces textes posthumes sur l'art ont été publiés sous le titre de *Curiosités esthétiques* en 1868. Dans son commentaire José Camón Aznar situe la gravure numéro 43 dans la partie philosophique de la série et il affirme : « Dans ces gravures Goya ne reproduit pas la réalité modifiée, mais les êtres qui la modifient, les monstres qui la désorganisent et la bouleversent. Il crée la justification des déformations qui, par sa conscience même de la monstruosité, déforme aussi fatalement tout ce qui entre dans son orbite » (J. Camón Aznar, *Goya. Tomo III, 1797-1812*, Aragón y Rioja, Zaragoza 1981, p. 90, notre traduction). De même Bonnefoy note au sujet des peintures noires – mais nous pouvons facilement appliquer cette réflexion à notre gravure – que : « c'est dans une attention spontanée aux frémissements du métaphysique dans la perception du monde sensible, vécu comme lieux et figures de l'illusoire, que s'origine la création chez Goya » (Y. Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, William Blake & Co. Éd., Bordeaux 2006, p. 21). Perception qui doit bien passer par l'œil du peintre, à savoir par son vécu personnel, qui crée et modifie l'illusion même.

²⁵ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955, p. 201.

rente par rapport à la spécificité singulière des acteurs en jeu. Seulement à la fin de ce combat le peintre pourra se voir revenir à son personnel et ainsi se dessiner tel qu'il se voit, menacé par l'impossibilité de reproduire ses idées sur la feuille qui demeurent inertes sur la table où les pinceaux sont dépouillés de leur âme et meurent à l'imagination. Goya se représente en homme dormant pour nous montrer sa lutte contre l'action de l'impersonnel fantasmagorique imaginé sous la forme du regard des oiseaux nocturnes qui le presse de peindre. Pareillement, le deuxième hibou de droite tend, dans ses griffes, le crayon au peintre, geste souligné par ses yeux grand ouverts, tandis que l'expression du premier semble crispée par un sourire sarcastique²⁶. Dans une telle situation de rêve, ou même de sommeil, il faudra que l'homme fasse suivre son imagination par sa raison ou que, peut-être, celle-ci la domine. De toute manière, vu que d'après Baudelaire « le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir »²⁷, la vie du peintre est en jeu, pendant que son corps plie sous le poids de son « oui »²⁸. Le jeu de lumière permet de concentrer l'attention sur cet homme, car les zones sombres, prédominantes dans la gravure, se dégradent progressivement lorsque nous nous approchons du corps du peintre et éclatent, dans la phrase écrite sur le flanc de la table. De même le message représenté sur la table paraît être un étendard levé vers le peintre veilleur disant : « Réveille-toi, homme ». Qu'il doive peindre pour se réveiller est la question marquant sa vie.

3. La veille créatrice

Si nous avons eu recours à cette image donnée par Goya, c'est parce qu'elle nous rappelle l'exigence et le devoir qui incombe à l'auteur qui avance ses pas dans sa création de ne pas céder au sommeil, mais, au contraire, de veiller pour créer. Nous pouvons analyser le premier dessin préparatoire de *El sueño de la razón produce monstruos* qui corrobore notre lecture tout en montrant les zones

²⁶ Par une très belle expression José Camón Aznar définit le hibou comme « le plus doctoral des méprisables rapaces » (J. Camón Aznar, *Goya*, cit., p. 91).

²⁷ C. Baudelaire, *Critique d'art*, cit., p. 570.

²⁸ Dans l'annonce pour la vente de *Caprichos*, Goya donne une définition très proche de l'impersonnel : « l'auteur [...] a dû exposer aux yeux des formes et des attitudes qui n'existaient jusqu'à présent que dans l'esprit humain, obscurci et troublé par le manque d'image ou animé par la frénésie des passions » (*Diario de Madrid*, 37, 06/02/1799, p. 149, notre traduction). D'après Roberto Alcalá Flecha, l'interprétation possible de cette planche est triple : la raison est la seule défense contre l'obscurantisme, vu qu'elle est capable de dévoiler les erreurs de l'homme par sa vérité ; la deuxième explication remonte à la critique néo-classique d'après laquelle l'artiste est celui qui est capable de modérer l'imagination et la fantaisie par la raison ; enfin, la raison est représentée vaincue par les ténèbres. Cf. R. Alcalá Flecha, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación general de Aragón, Zaragoza 1988, pp. 444-453.

d'ombre et de lumière que l'inspiration de l'artiste prépare et efface. Plusieurs esquisses, ignorées ou modifiées par la suite, sont présentes, tout d'abord, les plus évidentes: l'arrière-plan droit est rempli par trois autoportraits de Goya et cinq visages déformés qui laissent la place en haut à un cheval à peine reconnaissable, Pégase volant ou peut-être un âne, symbole d'ignorance, et au-dessous la tête vraisemblablement d'un chien. Cette composition sort, à travers des rayonnements de lumière, directement de la tête de l'homme et plus bas que celle-ci, à côté de la table cette fois-ci sans phrases écrites, se trouve une planche encore à graver, signe du désir de peindre²⁹. Une sensation de souffrance est transmise par la posture de son corps : le dos, légèrement cambré en arrière, forme un arc tendu avec la tête, qui se termine sur les mains croisées. La tête n'est pas encore abandonnée entre les bras à l'état de repos, car elle est à peine soulevée et un œil, rapidement esquissé, semble regarder de travers en direction du spectateur, tout comme le visage horizontal, au centre du premier tiers du dessin.

Cette scène de Goya représente, d'après nous, le long chemin du passage de la nuit au jour de la raison que nous retrouvons exprimé dans cette phrase de Kafka: «immergé dans la nuit, de la même manière que, parfois, on baisse la tête pour réfléchir»³⁰. Cela nous conduit à la troisième référence sur la veille que nous tirons du fragment «[Nocturne]» de Kafka dans lequel un homme veille pendant que tous les autres, rassemblés en masse et couchés sur le sol, dorment autour de lui. Cette figure peut représenter celle de l'artiste créateur, écrivain ou peintre, qui, ploquant sous le sommeil, résiste, car veiller c'est résister dans les jeux de renvoi du neutre et de l'impersonnel. Le créateur veilleur résiste dans sa posture d'écrivain et de peintre, car le protagoniste ne se limite pas à veiller mais il fait signe avec sa lanterne comme l'écrivain et le peintre font signe du lointain de leur écriture et de leur peinture avec un bout de bois rougeoyant de feu et que tout artiste veut attiser sur sa feuille pour transformer le vécu personnel en création. L'écriture et la peinture sont alors bois brûlant, feu qui ravit tout, lanterne nietzschéenne allumée en plein jour à la recherche de l'homme et de son texte perdu dans la nuit de sa raison.

²⁹ Fig. 3. F. de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, 1796-1797, série *Caprichos*, n. 43, dessin, plume, encre de noix de galle (229 x 155 mm), Madrid, Museo del Prado (D04162). <https://www.museo-delprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/c3f5fb9f-983c-43b7-8784-74710bdc3544>. Ce dessin est la première version de la gravure *El sueño de la razón produce monstruos*, la couleur originelle était le noir, l'effet de jaunissement est dû au temps.

³⁰ F. Kafka, [Nocturne], dans *Œuvres complètes. Nouvelles et récits*, t. I, éd. publiée sous la direction de J.-P. Lefebvre, avec la collaboration d'I. Kalinowski, B. Lortholary et S. Pesnel, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris 2018, p. 753. Ce texte a été écrit entre août et décembre 1920. Le titre a été donné par Max Brod en 1936.

Le fragment de Kafka semble investir la figure du veilleur de cette responsabilité, d'après une consigne anonyme – «il faut qu'il y en ait un qui veille, voilà ce qui est écrit. Il faut qu'il y en ait un qui soit là»³¹ –, qui marque l'écriture de Kafka car il écrit et il tire la raison de l'homme de son sommeil. Nous retrouvons dans le *Journal* une corrélation entre la veille et l'écriture : «Je crois que cette insomnie tient uniquement au fait que j'écris», comme si l'écrivain était particulièrement sensibilisé au rythme quotidien du monde par la responsabilité que son activité d'écriture fait endosser : «car si peu et si mal que j'écrive, il n'en reste pas moins que ces petits ébranlements m'éprouvent ; je sens [...] l'approche, la possibilité imminente de grands états exaltants qui me rendraient capable de tout»³². L'écrivain veille, de jour comme de nuit, alentour de la pensée inconnue qui lui inspirera ce qu'il faudra écrire et il exerce cet état de veilleur sur le monde. Cet état de veille est attendu que l'impersonnel se rapproche dans une rencontre inimaginable, pour que l'œuvre soit entamée et que l'écrivain se retrouve dans son écriture³³.

La lutte entre l'homme, son œuvre et sa condition souhaitée de créer, que l'esquisse préparatoire de Goya exprime et le fragment de Kafka révèle, nous font penser à ce que poétiquement Bonnefoy affirme à propos du dessin : «dans la parole, la poésie ; et sous le crayon, le dessin»³⁴. Le crayon de Goya nous réveille par la raison et nous fait rêver de poésie, alors que la parole du veilleur de Kafka rêve de la pensée. Il est à mi-chemin entre le sommeil et la veille, il est entre un désir d'hésitation et cette chose même de l'écriture qui apparaît par sa force impersonnelle. Goya est en tension entre la veille et le sommeil, entre un protagoniste qui, dans le dessin préparatoire, occupe la scène par son regard et ses rayonnements et celui qui, dans la version finale, tombe sous le non-regard des oiseaux nocturnes, et incline sa tête afin de commencer l'épreuve avec l'impersonnel neutre.

Ce contraste, entre l'artiste, écrivain et peintre, et la résistance à un non-dit impersonnel qui participe au texte, s'explique par l'exercice particulier de l'expres-

³¹ *Ibidem*.

³² F. Kafka, *Journaux*, 2 octobre 1911, dans *Œuvres complètes*, t. III, trad. M. Robert, C. David - J.-P. Darnès, ed. présentée et annotée par C. David, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris 1984, p. 89. Pour la question du rêve, de la pensée onirique et de la veille, voir F. Bancaud, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, CNRS Éditions, 2001, pp. 214-234.

³³ Dans cette atmosphère de nuit que nous avons évoquée nous ne pouvons que citer la nuit blanchotienne : « ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît [...] : l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir » (M. Blanchot, *L'espace littéraire*, cit., p. 216). Cet « incessant » est pour Goya, la peinture qui se peint, et pour Kafka, l'écriture qui s'écrit, dont eux gardent le mot de passe dans cette nuit de création. Tout l'enjeu est de savoir si nous pouvons accéder à l'« intimité » de la nuit.

³⁴ Y. Bonnefoy, *Remarques sur le dessin*, dans *La Vie errante suivi d'Une autre époque de l'écriture* et de *Remarques sur le dessin*, Gallimard, Paris 1997, p. 169.

sion créatrice – écriture ou peinture – que l'écrivain ou le peintre ne connaissent pas avant leur acte. Celui-ci commence dans l'impersonnel neutre qui appelle l'homme lorsqu'il ne se connaît pas encore, pour finir dans le tout personnel, à savoir cet impersonnel de l'écriture et de la peinture qui, reçu et déchiffré, devient personnel pour chacun de leurs lecteurs et spectateurs. C'est le moment que le dessin de Goya fixe, il se regarde et se dessine, que le veilleur de Kafka montre comme le feu de son écriture, et que Jabès tranche avec l'ombre de son expérience d'écriture qui se livre à l'inconnu du lecteur. À travers cette lutte avec l'impersonnel, l'auteur est au début de son chemin un homme perdu, voire dubitatif sur ses pas à suivre, qui commence pourtant la quête de son existence grâce à cette proximité qu'il n'est pas capable de fixer en un seul mot. Il lui a fallu veiller afin que les mots puissent trouver le temps de la narration, car l'histoire à narrer prend la forme de l'attente, proximité sans proximité, étant donné que de l'impersonnel nous ne pouvons pas distinguer le lointain et le proche, l'avant et l'après, il est comme la toute-puissance de l'être permettant toute sorte de relation et de singularité. Dès que le «il» impersonnel neutre disparaît, l'écrivain commence à écrire et le peintre à dessiner l'histoire du «oui» initial qui le pousse vers d'autres «oui» quotidiens donnant lieu à des milliers de pages écrites et des feuilles gravées.

Ce rapport entre l'impersonnel et l'état de veille se joue dans une marge temporelle sous la forme d'attente et de proximité, de révélation et de non-révélation qui permet de se tenir près de l'acte de création afin d'entamer l'écriture et la peinture. Le «maintenant» du geste créateur de l'artiste est la marge temporelle dans laquelle tout écrivain et tout peintre se trouvent dès que cesse le sommeil de la pensée et ils donnent corps aux mots et aux figures, expression de la lutte de leur vie. Les hommes autour du veilleur de Kafka dorment, sans visage ni mots, sans nom ni identité, car ils se déterminent par rapport à l'action de veille du veilleur. Celui-ci, qui a le devoir de porter le poids des mots, s'empare de cet impersonnel neutre, qu'il affronte depuis qu'il veille et il se détache du fond neutre par son action toute personnelle de création. Cette action est au bénéfice des autres endormis, car celui qui veille, veille afin que les autres se réveillent, celui qui écrit, écrit afin que les autres lisent l'impersonnel de l'écriture, celui qui peint, peint afin que les autres voient l'impersonnel de la peinture, ombre de l'auteur destinée à être portée par d'autres corps. Celui qui écrit ou peint sa vie ne connaît son visage qu'«en son absence» ; à la suite de son geste, ce visage deviendra visible par une main inconnue qui aura la capacité de le réécrire ou de le repeindre.

Bibliographie

Alcalá Flecha, R., *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Diputación general de Aragón, Zaragoza 1988.

- Bancaud, F., *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, CNRS Éditions, 2001.
- Baudelaire, C., *Critique d'art. Quelques caricatures étrangères*, dans *Œuvres complètes*, t. II, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » ; Gallimard, Paris 1976.
- Benoit, E., *Écrire le cri. Le livre des questions d'Edmond Jabès : exégèse*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2000.
- Blanchot, M., *L'Amitié*, Gallimard, Paris 1971.
- Id., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris 1955.
- Bonnefoy, Y., *Remarques sur le dessin*, dans *La Vie errante suivi d'Une autre époque de l'écriture et de Remarques sur le dessin*, Gallimard, Paris 1997.
- Id., *Goya, les peintures noires*, William Blake & Co. Édit., Bordeaux 2006.
- Camón Aznar, J., *Goya. Tomo III, 1797-1812, Aragón y Rioja*, Zaragoza 1981.
- Derrida, J., « Violence et Métaphysique » dans *L'écriture et la différence*, Édition du Seuil, Paris 1967.
- Diario de Madrid. 37. 06/02/1799. <https://mediateca.educa.madrid.org/documentos/lc2e-p7h5akl56467>, consulté le 28/03/22.
- Jabès, E., *Le Livre de Partage*, Gallimard, Paris 1987.
- Id., *Le Livre de Yukel* (1964), *Le Livre des Questions*, t. I, Gallimard, Paris 1988.
- Id., *Le Livre des Questions* (1965), dans *Le Livre des Questions*, t. I, Gallimard, Paris 1988.
- Id., *Qu'est-ce qu'un livre sacré ?...*, dans A. et J.-J. Rassial (ed.), *L'interdit de la représentation. Colloque de Montpellier*, Seuil, Paris 1984.
- Id., *Du désert au livre. Entretiens avec Marcel Cohen* suivi de *L'Étranger*, Nouvelle édition revue et corrigée, Éditions Opales, Pessac 2001.
- Id., *Le Livre des marges*, Fata Morgana, 1984.
- Kafka, F., [Nocturne], dans *Œuvres complètes. Nouvelles et récits*, t. I, ed. publiée sous la direction de J.-P. Lefebvre, avec la collaboration d'I. Kalinowski, B. Lortholary et S. Pesnel, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris 2018.
- Id., *Journaux*, dans *Œuvres complètes*, t. III, trad. M. Robert, C. David et J.-P. Danès, ed. présentée et annotée par C. David, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris 1984.
- Lafuente F., Enrique, *Goya. Gravures et lithographies : œuvre complet*, trad. Y. Delé-tang-Tardif, Flammarion, Paris 1989.
- Maldiney, H., *L'espace du libre*, dans *Œuvres philosophiques*, éditées sous la direction de C. Chapat et P. Grosos, Cerf, Paris 2014
- Mena Marqués, M., *Ydioma Universal*, dans J. M. Matilla, M. B. Mena Marqués (ed.), *Goya. Luces y Sombras*, Obra Social "la Caixa", Barcelona 2012.

Nietzsche, F., *Par-delà bien et mal*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VII. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, trad. C. Heim, I. Hildenbrand et J. Gratien, Gallimard, Paris 1971.

Stamelman, R., *Le dialogue de l'absence*, dans R. Stamelman - M. A. Caws Seyssel (ed.), *Écrire le livre : autour d'Edmond Jabès*, Colloque de Cerisy-la-Salle, Champ Vallon, 1989.

Tableaux

Fig. 1. Goya, F. de, *El sueño de la razón produce monstruos* (Le sommeil de la raison engendre des monstres), 1797-1799, série *Caprichos*, n. 43, estampe, eau-forte et aquatinte (213 x 151 mm), Madrid, Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280>

Fig. 2. Goya, F. de, *Sueño 1. Ydioma universal. El Autor soñando* (Rêves, Langage universel. L'Auteur rêvant), 1797, série *Caprichos*, n. 43, dessin, noix de galle sur traits de crayon noir (248 x 172 mm), Madrid, Museo del Prado (D03923). <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ydioma-universal-el-autor-soando/66035ec0-f635-4dc1-9bd9-ecce857e254c>

Fig. 3. Goya, F. de, *El sueño de la razón produce monstruos*, 1796-1797, série *Caprichos*, n. 43, dessin, plume, encre de noix de galle, (229 x 155 mm), Madrid, Museo del Prado (D04162). <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/c3f5fb9f-983c-43b7-8784-74710bdc3544>.

La *inquietud* como umbral en *Silvia y Bruno* de Lewis Carroll – una lectura deleuziana

Felipe A. Matti *

Abstract: En este artículo se analizará las implicancias filosóficas del concepto inquietud que desarrolla Lewis Carroll en *Silvia y Bruno*. La inquietud permite el traspaso de un dominio temporal a otro, lo cual señala una ruptura en la continuidad temporal cotidiana y la irrupción de un vacío temporal no-pulsado que da lugar al acontecimiento. El análisis se llevará a cabo utilizando los diversos conceptos filosóficos que emplea Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*, donde la obra de Carroll es determinante. La hipótesis aquí planteada, entonces, es que la inquietud sería el umbral a través del cual el narrador de la historia se adentra en un mundo feérico/onírico sin abandonar el plano cotidiano, por lo que un tiempo no-pulsado, propio del acontecimiento debe ser posible.

Keywords: Gilles Deleuze; Lewis Carroll; *Lógica del sentido*; Aión; Acontecimiento.

* mattifelipeandres@uca.edu.ar

Eeriness as a threshold in Lewis Carroll's Sylvie and Bruno – a Deleuzian reading

Abstract: This paper will analyze the philosophical implications of the concept of eeriness that Lewis Carroll develops in Sylvie and Bruno. Eeriness allows the transfer from one temporal domain to another, which signals a rupture in the everyday temporal continuity and the irruption of a non-pulsed temporal vacuum that gives place to the event. The analysis will be carried out using the various philosophical concepts that Gilles Deleuze employs in *The Logic of Sense*, were Carroll's work is decisive. The hypothesis put forward here, then, is that eeriness would be the threshold through which the narrator of the story enters a fairytale-like/dreamlike world without abandoning the everyday plane, so that a non-pulsed time, proper to the event, must be possible.

Keywords: Gilles Deleuze; Lewis Carroll; *The Logic of Sense*; Aion; Event.

En este artículo se analizará el concepto de inquietud que desarrolla Lewis Carroll en su novela *Silvia y Bruno* como punto singular donde hay un desfasaje temporal. La persona inquieta, tendría la capacidad de pasar de un dominio temporal a otro. Dicho análisis se llevará a cabo siguiendo la lectura filosófica de Carroll que hace Gilles Deleuze en *Lógica del sentido*. En efecto, la lógica del sentido es una lógica espacial, donde el sentido es concebido como una línea que describe la grieta que separa dos series inherentemente divergentes: la serie de las cosas por un lado, la de las proposiciones por el otro¹. El sentido es la frontera de las proposiciones y de las cosas donde acontece la convergencia entre las dos series; lo cual muestra la influencia carrolliana en la concepción de sentido que esboza Deleuze, por ejemplo si se atiende al poema *The three voices* del escritor inglés: las vociferaciones vacías y aturcidas del novio [el sinsentido] que se conjugan con la estricta consecución de los parlamentos racionales de la novia [el sentido] que se suceden dentro del espacio fluido:

Paseaban por la playa fatigada
Por las olas: la Lengua
(de ella) era diestra
En el arte de aburrir, y cuando
Alguna que otra vez él gemía
El tono de voz de la Castigadora
Se hacía menos dulce: porque el habla
Era lo único que poseía,
Y él era oscuro como ciertos insectos.²

En efecto, la inquietud sería el umbral a través del cual el narrador de la historia se adentra en un mundo feérico/onírico, el cual es habitado por seres de una constitución distinta a la de los seres humanos. De modo la transición sería desde el dominio lógico-causal al dominio onírico-sin-sentido. Este desliz es el nudo del relato carrolliano, así como también la clave de comprensión de la narración. La hipótesis del trabajo es que bajo el concepto filosófico de la inquietud, Carroll alcanzaría el culmen de su pensamiento, ya que el umbral que permite el paso de una realidad a otra adquiere su máxima flexibilidad, deviniendo un umbral plástico-dinámico. El personaje carrolliano, bajo los efectos de la inquietud, permanece aún dueño de sí (y de su lógica racional-causal) mientras que vivencia el acontecimiento, no abandona una situación en el traspaso a la otra ni tampoco desintegra

¹ Cf. A. Tomiche, *Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud*, en A. Tomiche - Ph. Zard (ed.), *Littérature et philosophie*, Presses Universitaires d'Artois, Coll. «Cahiers scientifiques» (2002), p. 2.

² L. Carroll, *Matemática demente*, TusQuets, 2006, p. 233.

su constitución corpórea. Lo que sucede es un quiebre de la continuidad cronológica por medio de un tiempo que excede los límites del presente y se bifurca continuamente hacia el pasado o el futuro: se trata del tiempo del acontecimiento, el cual siempre bifurca en "¿qué pasó?"/"¿qué va a pasar?" y rechaza el "¿qué está pasando?", porque la dimensión temporal ya no es más Chronos, donde las cosas se siguen unas a otras, perpetuando la continuidad del sentido, es Aion, dimensión temporal «ilimitada e infinitamente divisible»³: «¡Bueno, bueno! – dijo- ¡Prueba un poco de vino de primavera! – Llenó un vaso y se lo dio a Bruno -. ¡Bebe esto, bonito, y ya no serás el mismo! – ¿Quién seré? – preguntó Bruno, deteniéndose cuando se lo llevaba a los labios»⁴.

Esto conlleva una serie de problemáticas que Carroll deberá resolver y señalar, como por ejemplo la pérdida de identidad en un mundo a-lógico y bicéfalo donde todo posee un doble sentido y deviene dos veces. Para Carroll, abandonar toda lógica pulsada (cronológica o causal) significa abandonarse por completo y habitar una tierra a-nominal, hundirse en las profundas corrientes del sin-sentido; «el sin-sentido es aquello que no puede ser visto, conocido, o captado: el espejo roto, la imagen quebrada»⁵. Cabe entonces reflexionar si aquél estado sin-nombre es parte de un flujo pre-nominal e inter-relacional que congrega a todos los seres y los mantiene unidos en una lógica irracional o sin-sentido. La clave para analizar la obra de Carroll es la lógica del acontecimiento, que se relaciona estrechamente con el tiempo Aión (o tiempo no-pulsado) y el sentido: el vacío que crepita por lo bajo de Wonderland es el verdadero sinsentido, es la trascendencia inmanente con la que Alicia tiene un encuentro afectivo:

En *Lógica de sensación*, Deleuze desarrolla una teoría del sentido, del significado, a partir de la improbable yuxtaposición de los trabajos de Lewis Carroll y el pensamiento de los Estoicos. En el sin-sentido y paradojas de Alicia en *El país de las maravillas*, A través del espejo y otros escritos, Deleuze muestra que Carroll redescubre la enigmática superficie de sentido que los estoicos articulan en su teoría de los incorpóreos. Para los estoicos, solamente los cuerpos tienen existencia real [...] Los cuerpos son concebidos como entidades crecientes y autoformantes, junto a líneas de seres orgánicos como las plantas y los animales. Ellos son causas en sí mismas, y aunque actúen unos sobre otros, ellos no entran en relaciones de causa y efecto. En rigor, ellos son causas unos con otros, puesto que al fin y al cabo los cuerpos son partes de un cuerpo singular del universo, o Dios. Los cuerpos se inter-penetran y mezclan, como cuando uno toma

³ S. Bowden, *The priority of events: Deleuze's logic of sense*, Edinburgh University Press, 2011, p. 22.

⁴ L. Carroll, *Silvia y Bruno*, Ed. Akal, Madrid 2013, p.557.

⁵ L. M. Shires, *Fantasy, nonsense, parody, and the status of the real: The example of Carroll*, en «*Victorian Poetry*» 26, 3 (1988), p. 268.

un vaso de vino o un cuchillo corta carne, pero las acciones y pasiones de los cuerpos permanecen exclusivamente causas unos con otros, no causas y efectos. El cuchillo no causa el efecto del tajo en la carne; sino que el cuchillo y la carne se entremezclan en un desarrollo autocausante del cuerpo cósmico de Dios.⁶

En efecto, el acontecimiento fluye a lo largo de un mundo doblegado, cuya profundidad es el vacío del sinsentido que se dona para que surjan las series actuales y concretas del estado de cosas⁷. En suma, aquí se abordará la obra de Carroll desde una perspectiva deleuziana con el fin de definir filosóficamente la sensación de inquietud y mantener un diálogo enriquecedor entre la filosofía y la literatura, puesto que es por medio de la obra literaria de Carroll que una reflexión en torno a la lógica del acontecimiento y su situación temporal cobra interés. La lectura de Carroll por parte de Deleuze es abordada larga y variadamente en la actualidad. Se destacan, entre otros, los tratamientos de Sean Bowden⁸, Jane Newland⁹ y el de Catarina Pombo Nabais¹⁰, cada uno de los cuales se destaca por la singular manera en la que abordan la concepción del sentido y el sin-sentido que emplea Deleuze y que desarrolla a lo largo de su lectura del corpus carrolliano. Sin embargo, los estudios sobre *Logique du sens* rara vez atienden la problemática aquí abordada, es decir el desliz o traspaso de una dimensión temporal a otra por medio del ensueño. Son los trabajos de Ronald Bogue de los más exhaustivos en torno a la estética deleuziana,¹¹ no obstante esta temática es apenas tocada por el autor. Lo mismo puede señalarse del extenso estudio de la creación artística y el carácter maquínico del diagrama que hace Stephen Zepke¹², o del pionero y multiabarcante estudio de Mireille Buydens en torno a la función de la forma, la actualización de los posibles y el implemento diagramático como modulación y exposición de fuerzas en la estética del filósofo¹³. En definitiva, si bien en la actualidad hay una ocupación teórica y especializada sobre las particularidades del Aion y su función diagramática, así como también su unión conceptual al sin-sentido y el vacío que

⁶ R. Bogue, *Deleuze on literature*, Routledge, London 2013, p. 35.

⁷ Cf. A. López, *Deleuze with Carroll*, in «Angelaki», 9, 3 (2010), p. 108.

⁸ S. Bowden, *Priority of Events*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.

⁹ J. Newland, *Deleuze in Children's Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2022.

¹⁰ C. Pombo Nabais, *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*, L'Harmattan, Paris 2013.

¹¹ Cf. R. Bogue, *Deleuze on Music, painting and the arts*; Id., *Deleuze on littérature*, por ejemplo.

¹² S. Zepke, *Art as abstract machine: Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*, Routledge, New York 2014.

¹³ Cf. M. Buydens, *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*, Vrin, Paris 2005.

posibilita la expresión¹⁴, es notoria la escasez de trabajos que se ocupen de la interpretación y referencia explícita de Silvia y Bruno. Por ello, este trabajo se inserta en la plétora de investigaciones que se ocupan del abordaje carrolliano al sentido y al sin-sentido, en esta ocasión haciendo un análisis del traspaso de uno a otro por medio del acontecer aiónico.

1. La inquietud como umbral y los flujos pre-nominales-oníricos

«Y si el acontecimiento es posible en el futuro, y real en el pasado, es preciso que sea los dos a la vez, ya que se divide en ellos al mismo tiempo.»¹⁵

El narrador de Silvia y Bruno ingresa a un mundo extraordinario a través del sueño; en él se encuentra con una diversidad de seres feéricos y/o espirituales. Esta es, lisa y llanamente, la trama de la historia. Sin embargo, no es tan simple. Fácilmente uno puede engañarse con que la obra de Carroll es un «simple cuento de hadas»¹⁶ o que, dado que fue escrita por partes y luego compaginada en un todo, su carencia de sentido es un divertido accidente¹⁷:

La obra de Lewis Carroll tiene de todo para satisfacer al lector actual: libros para niños, preferentemente para niñas; espléndidas palabras insólitas, esotéricas; claves, códigos y desciframientos; dibujos y fotos; un contenido psicoanalítico profundo, un formalismo lógico y lingüístico ejemplar. Y más allá del placer actual algo diferente, un juego del sentido y el sinsentido, un caoscosmos. Pero las bodas del lenguaje y el inconsciente se han enlazado y celebrado ya de tantas maneras que es preciso buscar lo que fueron precisamente en Lewis Carroll, qué han reanudado y lo que han celebrado en él, gracias a él.¹⁸

¹⁴ Como puede apreciarse en J. Reynolds, *Wounds and Scars: Deleuze on the Time and Ethics of the Event*, en «*Deleuze Studies*» 1, 2 (2007), pp. 144-166; P. Barbetta, *Humpty Oedipus en SchizoLand: Deleuze and Guattari with Lewis Carroll*, 9, 21 (2016); G. Collett, «The only secret is that there is no secret»: Sense and Nonsense in Deleuze, en «*The Secret in Contemporary Theory, Society, and Culture*», 3 (2016).

¹⁵ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, Ed. Paidós, Madrid 1994, p. 55.

¹⁶ Sobre la literatura de niños y su análisis filosófico por parte de Deleuze, se recomienda la lectura de J. Newland, *Deleuze in Children's Literature*, cit., p. 2.

¹⁷ En el poema intitulado *Poeta fit, non nascitur*, Carroll parecería decirnos algo respecto a esta hipótesis: «For first you write a sentence,/And then you chop it small;/Then mix the bits, and sort them out/Just as they chance to fall:/The order of the phrases makes/No difference at all.» (L. Carroll, *The collected stories*, Citadel Press Book, New York 1994, p. 116)

¹⁸ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, cit., p. 23.

La trama de Silvia y Bruno tiene espesor que la hace muy difícil de roer; la clave de su lectura se esconde en la intrincada textura que hilvana los capítulos: los mundos que perfora el narrador a través de su ensoñación están superpuestos. Lo magistral de este escrito es que el narrador lentamente hospeda con mayor tranquilidad el acontecer onírico hasta penetrar en el mundo de los hermanitos sin necesidad de abandonarse al sueño. La capacidad de inquietarse y ser sobrellevado por la ensoñación significa que habita el entre-mundo, que se para, al igual que Humpy-Dumpty, en el umbral de los dominios y que es el nexo metáxico entre el sentido y el sin-sentido. De hecho, hacia el final de la obra, el narrador es él mismo el portavoz de la existencia del otro-mundo, es él quien afirma a Lady Muriel que sus creencias no son delirios místicos ni supersticiones infantiles y es por medio de él que ambos protagonistas conviven la aparición acontesual de los hermanitos. Como señala Deleuze, la técnica del paso de lo real al sueño consiste en «costear la superficie, la frontera»¹⁹ que marca la continuidad del verso y anverso del sentido. Dicho umbral es testigo de que la geografía del mundo no es una tierra fértil y profunda sino «una delgada capa»²⁰ penetrable por heridas y cortes. En el paso de un lado a otro el lenguaje aflora, ya que recibe la donación de sentido por parte de la forma vacía del tiempo que se deposita en el contorno de las realidades²¹.

Asimismo, junto con Deleuze, aquí se afirma que Silvia y Bruno representa el ápice de la narración carrolliana; el narrador ya no requiere de herramientas externas para ir de un plano a otro, ni tampoco los planos se encuentran divididos por una clara cesura del sentido o el pensamiento racional. El mundo-tablero de A través del espejo o el mundo-reinado de El país de las maravillas devienen mundo-superpuesto y pasan a ser la infracicie²² del mundo extenso y habitado por los seres humanos en su cotidianeidad. Por esto mismo, el narrador debe sufrir una des-organización²³: hace falta que primero viva en el sentido, donde la creencia en existencias feéricas abre el plano de posibilidad para que el acontecimiento sea reconocido, hospedado enteramente y habitado con soltura: «Y de entre el complejo juego de las fuerzas, un extraño ‘cuerpo-sin-órganos’ emerge, cuyas superficies forman un espacio afectivo topológico y cuyos ritmos son aquellos del intensivo,

¹⁹ Ivi, p. 33.

²⁰ Ivi, p. 34.

²¹ Cf. E. Holland (ed.), Gilles Deleuze: Image and text, Continuum, New York 2009, p. 208.

²² Sobre el concepto de infracicie Cf. S. Beckett, Malone muere, Ed. Godot, Buenos Aires 2019, p. 54.

²³ En términos deleuzianos, la des-organización puede en este caso pensarse de dos maneras: por un lado como el tiempo out of joint, es decir salido de su cardo o también como la des-organización del cuerpo (que formula junto con Félix Guattari en Mil mesetas y retoman -tanto ambos como Deleuze por su cuenta- en varias ocasiones).

no-pulsado tiempo»²⁴. El texto, entonces, es sostenido por el paradigma de la inquietud y la ensoñación como proceso necesario para pasar de un dominio a otro. El primero de los dominios es el cotidiano (el viaje en tren del narrador para visitar a su amigo Arthur y su encuentro fortuito con Lady Muriel); el segundo dominio es aquél del mundo del acontecimiento, la vivencia de una instancia no-pulsada donde se dilata el instante y lo abarca todo: el sueño del narrador donde las figuras de Lady Muriel y Silvia se superponen unas con otras y la confusión quiebra la continuidad cotidiana. El narrador franquea el mundo-tren, brinca por fuera de la realidad y tiene experiencia de otro tipo de urgencia que demanda de él total atención: «¡De modo que, o bien he estado soñando con Silvia -me dije- y esta es la realidad, o he estado realmente con ella, y esto es un sueño! ¡Me pregunto si no será la propia vida un sueño»²⁵.

Esto produce un cambio constitutivo en la identidad del narrador, ha devenido extraño y ya no forma parte de un solo dominio, sino que se ha depositado en el entre-dos: un tajo en la tela de la realidad. ¿Hay devenir en un tiempo no-pulsado, o, es posible el devenir en el instante del acontecimiento? ¿Cómo surge el acontecer? Silvia y Bruno habitan un tiempo distinto donde ellos simplemente acontecen y cada suceso se encarna en una trama espesa de tiempo que absorbe toda la realidad, sin embargo, los hermanitos devienen-hadas tal como atestigua el propio narrador:

Pues esta [Silvia] avanzaba como si caminara en sueños, con sus grandes ojos fijos en la distancia y su respiración afectada por rápidos jadeos de ávido gozo. Yo sabía, por alguna extraña iluminación mental, que un gran cambio estaba produciéndose en mi dulce amiguita (pues tal me gustaba considerarla) y que estaba trascendiendo la simple condición de duende de Exotilandia para pasar a ser una verdadera hada.

[...] No pude hacer otra cosa que permanecer fuera y echar una última mirada a los dos encantadores niños antes de que desapareciesen en su interior y las puertas doradas se cerraran con un potente estruendo.

¡Y menudo estruendo!

- ¡Nunca se cerrará como una puerta de armario normal- explicó Arthur.²⁶

La transición de un escenario a otro es una fractura. Esto es así puesto que el acontecimiento es sujeto a una doble causalidad, por un lado, «una mezcla de cuerpos y estados de cosas» (por ejemplo las causas empíricas), por otro lado «la configuración de diferentes acontecimientos incorpóreos que son del orden de la cua-

²⁴ R. Bogue, *Deleuze on music, painting and the arts*, Routledge, New York 2003, p. 6.

²⁵ L. Carroll, *Silvia y Bruno*, cit., p. 56.

²⁶ *Ivi*, p. 160.

si-causa»²⁷. Tras la irrupción cronológica de Arthur, quien intercede en la espesura del acontecimiento, el narrador abandona lentamente el sueño -primera señal de un tiempo no-pulsado acontesual-. Al no haber continuidad en el evento, este abandono predispone al narrador a injertarse en la continuidad cotidiana/cronológica -Arthur se encontraba cerrando un armario defectuoso, lo que produce el estruendo que "despierta" al narrador. En términos deleuzianos, la sensación de inquietud constituye una máquina-onírica que corta el flujo del sentido²⁸. Al estar las máquinas entrelazadas unas con otras²⁹, cabe teorizar que la máquina-onírica del narrador está conectada con la máquina-feérica de los hermanitos-hada que corta continuamente el flujo del tiempo cronológico. El acontecer de Silvia y Bruno es un corte en la liquidez del sentido, cuya posibilidad descansa en el vacío donante de sentido. Asimismo, el narrador perfora el tiempo en medio y vive un instante no-pulsado y dilatado: un tiempo-acontecimiento o Aión. Esto también sucede en la historia de Alicia, que sufre un hundimiento en el acontecer del sueño y debe luchar hasta la resignación para hospedar el sentido i-lógico o ridículo. La caída de Alicia simboliza la dilatación del tiempo y el quiebre del hábito, ella debe acostumbrarse al acontecimiento pasando por un proceso maquínico de corte de flujo del hábito, o cotidianidad lógica.

Down, down, down. Would the fall never come to an end? "I wonder how many miles I've fallen by this time?" [...] Down, down, down. There was nothing else to do, so Alice soon began talking again. [...] "Do cats eat bats? Do cats eat bats?" and sometimes, "Do bats eat cats?" for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it.³⁰

Alicia necesariamente se sumerge cada vez más en este proceso que desabastece su hábito y lo suplanta por aquél que sigue la extraña lógica del acontecer. El avance de la historia de Alicia se vincula con la apertura para hospedar estas nuevas realidades. Así como hay un el doble devenir de la pregunta «¿los murciélagos comen gatos?»/«¿los gatos comen murciélagos?», los candados pueden o ser muy grandes o la llave muy pequeña, lo que lleva a Alicia a concluir «pocas cosas eran

²⁷ J. Reynolds, *Wounds and Scars: Deleuze on the Time and Ethics of the Event*, en «Deleuze Studies» 1, 2 (2007), pp. 144-166.

²⁸ Sobre la definición de máquina en Deleuze, Cf. G. Deleuze - F. Guattari, *El anti-edipo*, Ed. Paidós, Barcelona 1985, p. 42.

²⁹ «Pues, como hemos visto, toda máquina es máquina de máquina. La máquina sólo produce un corte de flujo cuando está conectada a otra máquina que se supone productora del flujo». (G. Deleuze - F. Guattari, *El anti-edipo*, cit., p. 42).

³⁰ L. Carroll, *The collected*, cit., p. 7. Se ha optado por dejar las citas de Alicia en su lengua original en pos de preservar los juegos lingüísticos y lógicos que emplea Carroll.

realmente imposibles»³¹. Lentamente, la máquina cortante de Alicia perfora lo más profundo de su identidad hasta que intercede en su lenguaje. Alicia atraviesa un proceso de 'pro-nominalización' que comienza con el abandono de la gramática y sintaxis: «"Curioser and curioser! " cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English)»³². Luego, Alicia se adapta a los saltos devinientes que se llevan a cabo en el tiempo aiónico en Wonderland y adquiere un hábito del acontecimiento, por ejemplo cuando presupone que "algo" debe ocurrir al ingerir cierta bebida³³, o en la descripción de Carroll de los movimientos de las reinas en el mundo-tablero o la caída del caballero (afín al movimiento "en L" de la pieza de ajedrez):

En el sinsentido, las relaciones causales son frecuentemente al revés, las secuencias temporales son ignoradas, las identidades confundidas. Las paradojas del sin-sentido son aquellas del devenir [...], de objetos que están simultáneamente más cálidos y más fríos, más viejos y más jóvenes, más grandes y más pequeños. Alicia crece más grande de lo que era, pero la Alicia que ella era (Alicia A) es más pequeña que la Alicia que deviene (Alicia B). En la medida que la Alicia-deviniendo-másgrande (Alicia A deviniendo Alicia B) es la misma Alicia [...], Alicia es deviniendo simultáneamente más grande y más pequeña (o dentro del mismo devenir, Aion, nunca en el mismo presente, Chronos). En el sin-sentido, sencillamente, el mundo deviene en todas direcciones dentro del mismo Aion. El sin-sentido carrolliano, lejos de ser una ausencia de sentido, es el campo multidireccional del sentido dentro del cual el buen sentido ocurre, y el genuino sin-sentido, ocurren, Deleuze señala, es el elemento generativo del cual el amplio campo del sentido se yergue.³⁴

Finalmente, Alicia se deja llevar por el devenir y pierde la capacidad de «explicarse» porque ella ya no es ella-misma: «"I can't explain myself, I'm afraid, sir", said Alice, "because I'm not myself, you see"»³⁵. Tras abandonar su individualidad, Alicia es capaz de interactuar abiertamente con Wonderland y adquiere la capacidad de saber qué esperar de los devenires que ocurren en él, por ejemplo cuando aguarda a que el gato devenga-sensible: «Alice waited till eyes appeared, and the nodded. "It's no use speaking to it ", she thought, "till its ears have come, or at least one of them"»³⁶.

³¹ Ivi, p. 9.

³² Ivi, p. 12.

³³ Ivi, p. 29.

³⁴ R. Bogue, *Deleuze on literature*, Routledge, London 2013, p. 38.

³⁵ L. Carroll, *The collected*, p. 39. G. Deleuze, *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona 2016, pp. 46-47.

³⁶ L. Carroll, *The collected*, p. 74.

En A través del espejo, Carroll retoma la temática de los mundos y el entrelazo de los dominios del sentido, aunque esta vez Alicia no cae en un devenir-somnífero, su entrada a la fantasía no es la muerte del yo-cotidiano ni tampoco un devenir-loco que irrumpe radicalmente la estructura lógica de la realidad:

Pasar al otro lado del espejo es pasar de la relación de designación a la relación de expresión: sin detenerse en los intermediarios, manifestación y significación. Es llegar a una región en la que el lenguaje ya no tiene relación con unos designados, sino solamente con unos expresados, es decir, con el sentido. Este es el último desplazamiento de la dualidad: pasa ahora al interior de la proposición.³⁷

Literalmente las topografías de ambos dominios se superponen, como los mapas de Mein Herr en Silvia y Bruno:

-[...]Hicimos un mapa del país, en serio, ¡a una escala de una milla por milla!

- ¡Y lo han usado mucho? Inquirí

-Todavía no ha sido desplegado nunca – apuntó Mein Herr-; los granjeos se opusieron: decían que cubriría todo el campo, ¡bloqueando la luz del sol! De modo que en la actualidad usamos el propio campo como mapa, y le aseguro que funciona casi igual de bien.

Los mundos devienen en conjunto uno sobre otro y el traspaso se da literalmente cuando Alicia pasa de un flujo a otro por medio del umbral-espejo. Viajera en un mapa-tablero, Alicia debe trazar el mapa³⁸ que recorre las mesetas-casillas de este nuevo mundo para lograr alcanzar su meta: devenir-Alicia-Reina³⁹. Este devenir retoma un problema fundamental: devenir-otro implica el aniquilamiento del yo. Perder el nombre es abandonarse en los devenires (Alicia-grande, Alicia-chica):

"I suppose you don't want to lose your name? "

"No, indeed", said Alice, a little anxiously.

"And yet I don't know", the Gnat went on in a careless tone: "only think how convenient it would be if you could manage to go home without it! For instance, if the governess wanted to call you to your lessons, she would call out, 'Come here ----' and there she should have to leave off, because there wouldn't be any name for her to call, and of course you wouldn't have to go, you know".⁴⁰

³⁷ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, cit., p. 48.

³⁸ Cf. G. Deleuze - F. Guattari, *Mil Mesetas*, Ed. Pre-textos, Valencia 2002, p. 168.

³⁹ Cf. L. Carroll, *The collected*, cit., p. 195.

⁴⁰ *Ivi*, p. 204.

Por último, tal como señala Tweedle-dee, el flujo pro-nominal rodea las partes o fracciones [bits] de realidad y genera mesetas intensivas de realidades. Estas singularidades no se pueden sumar de manera cuantificable: Alicia no puede devenir ni siquiera “un pedazo” [a bit] más real a través de sus acciones; o deviene completamente tras un acontecimiento (su devenir-reina) o permanece sujeta a su identidad Alicia⁴¹. En Silvia y Bruno, Carroll aplica una fórmula que supera las anteriores: el narrador va de un plano a otro sin aniquilarse en el medio. El trance onírico, sensación de inquietud y la experiencia de volverse él mismo “feérico” por medio de un flizz ocurren todos en un mismo plano: un plano de superposición, de mesetas de intensidad y devenires⁴². El riesgo ya no es perderse a sí mismo y su identidad, sino olvidarse de lo sucedido; abandonar el umbral y reintegrarse al flujo de tiempo cotidiano y cronológico, como ocurre en el capítulo XIV de la primera parte cuando el narrador parece olvidar los aconteceres narrados anteriormente:

A la sazón, en un instante, un destello de luz interior pareció iluminar una parte de mi vida que prácticamente había quedado en el olvido: las extrañas visiones que había experimentado durante mi viaje a Elveston, y pensé, súbitamente dichoso: “¡Aquellas visiones están destinadas a tener relación con mi vida real!”⁴³

La clave en Silvia y Bruno es entonces la manera en la que el narrador va de un plano a otro y es sujeto de un devenir-loco que persigue un tiempo no-pulsado: el tiempo Aión. Al comienzo de la obra, el narrador es sometido a ciertos “empujones” que le permiten franquear el umbral y pasar hacia el tiempo non-sequitur, como por ejemplo el portazo de Arthur o un sobresalto en el tren. La diferencia con Alicia en el país de las maravillas es que el narrador no descansa en un letargo mientras se sumerge en otro dominio, sino que es atacado por una dilatación del instante que lo zozobra. Esto permite que los mundos se mezclen e interactúen como entrelazos de una sola y misma realidad. En términos filosóficos, Carroll muestra la continuidad espacial entre un dominio y otro, entre el tiempo Chronos y el tiempo Aión. El primero es una contigüidad temporo-espacial donde los planos se entrelazan en una textura simple; mientras que en el segundo hay una simultaneidad plena y horizontal, donde las máquinas de corte producen singularidades, instancias o instantes que se enhebran unos con otros⁴⁴. La distinción entre un plano y otro no es para nada cristalina, es más bien turbia y frenética. Por ejemplo,

⁴¹ Ivi, p. 216.

⁴² Cf. G. Deleuze - F. Guattari, *Mil Mesetas*, cit., p. 293.

⁴³ L. Carroll, *Silvia y Bruno*, cit., p. 169.

⁴⁴ Un ejemplo del tiempo Chronos lo da el profesor en su meta-relato: “Había una vez una coincidencia dando un paseo con un pequeño accidente, y se encontraron con una explicación, una explicación viejísi-

en el capítulo XII de la primera parte, Bruno ya reconoce la presencia del narrador y se refiere a él como hombre señor, pero este reconocimiento no es total: el narrador no es sensible para el profesor⁴⁵. Ocurre que los acontecimientos tienen su propia lógica, aunque sea aquella del sin-sentido, la cual se establece e irrumpe el tiempo pulsado en la forma de la inquietud.⁴⁶ Cuando algo acontece en un plano se quiebra la continuidad del otro, provocando una fricción incómoda, como si el evento de un dominio no pudiera co-existir con el otro: Bruno responde la pregunta del Earl sobre si el narrador está o no dormido; las interrogaciones de Lady Muriel llegan a los oídos del narrador como olas lejanas de sentido que atacan a su somnolencia:

– Pues si esa no es la razón – dijo Lady Muriel –, ¿cuál propondría usted?

Traté esforzadamente de entender el significado de aquella pregunta, pero el persistente zumbido de las abejas me confundía, y el aire transmitía una somnolencia que interrumpía y mandaba a la cama cada pensamiento antes de haber sido completamente formado, así que lo único que pude decir fue:

– Eso depende por fuerza del peso de la patata.

Me dio la sensación de que el comentario no tenía tanto sentido como me hubiese gustado. Pero Lady Muriel pareció aceptarlo con absoluta normalidad.

– En tal caso... – empezó a decir, pero de repente dio un respingo, y se giró para escuchar -. ¿No lo oyen? – dijo -. Está llorando. Tenemos que encontrarlo de algún modo.

Y yo me dije ‘¡Qué extraño! Estaba seguro de encontrarme hablando con Lady Muriel’. ¡Pero se trataba de Silvia desde el principio! E hice otro gran esfuerzo por decir algo que tuviera algún sentido:

- ¿Es por la patata?’”⁴⁷

Este entramado culmina cuando el narrador tiene la posibilidad de ser él mismo quien trastorna la continuidad cronológica en el mundo cotidiano, provocando una inversión completa en la fluidez del tiempo. Haciendo uso de un reloj especial, el narrador deviene máquina-aiónica y corta el flujo de sentido directamente para reconducirlo en un sentido inverso. Esto posiciona al narrador directamente en un sitio que le permite interactuar sin verse afectado, un umbral de intensidad que está por fuera de ambos tiempos: metáxis pura. «[...] el fuego, que había pasado

ma, tan vieja que iba completamente doblada sobre sí misma, y parecía más un enigma”. (L. Carroll, Silvia y Bruno, cit., p. 557)

⁴⁵ L. Carroll, Silvia y Bruno, cit., p. 147.

⁴⁶ Cf. S. Bowden, *The priority of events: Deleuze's logic of sense*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, p. 25

⁴⁷ L. Carroll, Silvia y Bruno, cit., p. 271.

gradualmente de un infierno al rojo a una simple llama, se extinguió tan bruscamente que el cocinero apenas tuvo el tiempo justo para atrapar su última chispa en el extremo de una cerilla»⁴⁸.

Una vez adquirida su posición privilegiada, el narrador es capaz de convivir simultáneamente en ambos planos e interactuar con ellos, lo cual supone su imbricación en el tiempo no-pulsado o Aión. Los eventos no lo superan ni agotan llevándolo al sueño y abandono de un plano resurgimiento en el otro, sino que el narrador presencia la simultaneidad de los acontecimientos sin necesitar hacer uso de un dispositivo como el reloj. La transición total del narrador ocurre cuando deviene invisible tras ser bañado mágicamente por Silvia sin poder explicar el durante del proceso; esto señala que el narrador se para en el Aión, el tiempo no-pulsado que se bifurca continuamente en el pasado y el porvenir:

[...] Cogió la joya que siempre pendía de su cuello, sujetándola entre las palmas de las manos, y murmuró para sí unas pocas palabras. Me fue imposible discernirlas, pero al momento pareció acaecernos una misteriosa transformación. Tuve la impresión de que mis pies ya no tocaban el suelo, y la sensación, como si estuviera soñando, de que súbitamente poseía la capacidad de flotar en el aire. Todavía era capaz de ver a los niños, pero sus figuras eran difusas e insustanciales, y sus voces sonaban como si llegasen desde un tiempo y un lugar lejanos, de los irreales que eran.⁴⁹

Finalmente, la música feérica que toca Silvia deja entrever que el mundo aiónico puede inundar el mundo cotidiano o cronológico por medio del arte. Los protagonistas del concierto son poseídos totalmente, la ejecución de la pieza atiborra el tiempo. El sentimiento de inquietud irrumpe en toda la sala debido a la interacción afectiva de la música. Esta plenitud es la línea recta del instante Aión y es la manera con la que Carroll muestra la dilatación del tiempo cronológico y la evasión de su presente extenso:

Acariciando prácticamente las teclas en un comienzo, tocó una especie de introducción en una tonalidad menor, que se asemejaba a un crepúsculo encarnado; daba la sensación de que las luces se estaban atenuando y de que una niebla se deslizaba lentamente por la sala. Entonces destellaron en la creciente penumbra las primeras notas de una melodía tan hermosa, tan delicada, que uno contenía la respiración por miedo a perderse una sola nota. De tanto en tanto la música caía en el patético tono menor con el que había empezado, y cada vez que la melodía se abría camino, por así decirlo, hasta la luz del día a través de la penumbra circundante resultaba más cautivadora, más mágicamente dulce. Bajo

⁴⁸ lvi, p. 271.

⁴⁹ lvi, p. 364.

la etérea interpretación de la niña, el instrumento daba de hecho la impresión de trinar, como un pájaro. “¡Despierta, mi amor hermosa mía” – parecía cantar -, “y acompáñame! Pues contempla, el invierno ha pasado el momento en que los pájaros canten!” Uno podía creer que oía el tintineo de las últimas gotas, sacudidas de los árboles por una ráfaga de viento; que veía los primeros rayos relumbrantes del sol, penetrando las nubes.⁵⁰

Hacia el final de la novela, la superposición de los mundos es total. El narrador deja de ser el único capaz de pararse en el umbral y Lady Muriel deviene el dueto Silvia/Bruno: los cantos se confunden y se abrazan en un enjambre de sensaciones y de efectuación afectiva. A través de la inquietud, Lady Muriel brinca sobre el umbral y adquiere el profundo conocimiento del flujo invisible de los niños-hada:

Yo era incapaz de distinguir palabra alguna, pero podía percibirse en el aire una vaga melodía que parecía crecer en intensidad, como si estuviera aproximándose a nosotros. Nos quedamos totalmente callados, y un instante después los dos niños aparecieron, dirigiéndose directamente hacia nosotros a través de un pasto con forma de arco entre los árboles. Cada uno rodeaba al otro con un brazo, y el sol poniente dibujaba un halo dorado en torno a sus cabezas, como los que uno ve en las imágenes de los santos. Estaban mirando en nuestra dirección, pero era evidente que no nos veían, y no tardé en percatarme que Lady Muriel había entrado por una vez en un estado bien conocido por mí, y en el que ahora los dos nos encontrábamos, el de la inquietud; y de que, aunque nosotros pudiésemos ver perfectamente a los niños, éramos totalmente invisibles por ellos.⁵¹

En Silvia y Bruno el tiempo no-pulsado es atajado por las máquinas (máquina-narrador, máquina-Muriel, máquina-Silvia y Bruno) que producen cortes y fragmentan el flujo continuo del tiempo cronológico, perforándolo con acontecimientos que se despliegan en el tiempo eventual. Las singularidades o escenas que transcurren durante la novela nacen amén de dichos cortes: un instante dilatado donde todo ocurre simultáneamente y los planos se confunden unos con otros.

2. Acontecimiento y Aión

Entre los dos presentes de Cronos, el de la subversión por el fondo y el de la efectuación en las formas, hay un tercero, debe haber un tercero que pertenezca al Aión. Y, en efecto, el instante como elemento paradójico o casi-*causa* que recorre toda la línea recta también debe ser representado. [...] Este presente del Aión, que representa el instante, no es en absoluto como el presente vasto y

⁵⁰ Ivi, p. 428.

⁵¹ Ivi, p. 511.

profundo de Cronos: es el presente sin espesor, el presente del actor, del bailarín o del mimo, puro «momento» perverso. Es el presente de la operación pura, y no de la incorporación.⁵²

El Aión es la condición de posibilidad del mundo, es gracias a él que nace el sentido. La frontera entre sentido/causa/mundo-despierto es perforada por la línea recta del Aión sin-sentido, analfabeto y silencioso; como señala categóricamente Deleuze, «lo expresado no existe fuera de su expresión».⁵³ Silvia y Bruno existen en tanto se expresan y su expresión ocurre gracias al Aión: ellos habitan la intersección de la continuidad temporo-espacial cronológica, su sitio es el contorno que franquea la continuidad cotidiana. Tal es el Aión, la línea vacía que perfora la continuidad del presente cronológico y provoca la subdivisión infinita entre pasado y futuro. El Aión es por tanto “ilimitado”, es la cuna de todo acontecer, pura posibilidad y puro entre dos: «pura línea recta cuyas dos extremidades dejan de alejarse en el pasado, de alejarse en el porvenir»⁵⁴. ¿Qué son los acontecimientos? Tal como señala Deleuze, «los acontecimientos son ideales»⁵⁵ y su efectuación es cronológica: «Son los acontecimientos quienes hacen posible el lenguaje. Pero hacer posible no significa hacer comenzar. Se empieza siempre en el orden del habla, y no en el del lenguaje donde debe darse todo simultáneamente, de un único golpe»⁵⁶.

Todo acontecimiento sucede en un estado de cosas porque es una singularidad ideal que se comunica en un solo y mismo acontecimiento, una haecceidad cuyo tiempo no es la continuidad del Chronos sino el presente del Aión ilimitado. El acontecimiento puro, parado en el umbral aiónico, escapa de los estados de cosas: «uno ya no se hunde hasta el fondo, sino que acaba pasando al otro lado a fuerza de deslizarse»⁵⁷. Los momentos de inquietud carrollianos son acontecimientos que se injertan en el tiempo cronológico y que no pertenecen a la pulsión temporal, son más bien hijos del instante Aión ilimitado que se despliega locamente hasta ocupar la totalidad del flujo cronológico, «el flujo de Aion contiene todos los tiempos posibles en un momento de tiempo y todas las posibles iteraciones de las historias en un solo momento en el tiempo»⁵⁸. De un instante a otro Silvia deviene Silvia-

⁵² G. Deleuze, *Lógica del sentido*, cit., p. 175.

⁵³ *Ivi*, p. 188.

⁵⁴ *Ivi*, p. 81.

⁵⁵ *Ivi*, p. 73.

⁵⁶ *Ivi*, p. 188.

⁵⁷ G. Deleuze, *Crítica y clínica*, cit., p. 37.

⁵⁸ J. Newland, *Deleuze in Children's Literature*, cit., p. 44.

-hada, el narrador deviene narrador-hada o narrador-invisible, Uggug deviene Uggug-monstruo. Estos devenires instantáneos muestran su "aionicidad", el umbral que separa una realidad de otra es atravesado con una transición fugaz e imperceptible:

Las metamorfosis o redistribuciones de singularidades forman una historia; cada combinación, cada distribución es un acontecimiento; pero la instancia paradójica es el Acontecimiento en el que comunican y se distribuyen todos los acontecimientos, el único acontecimiento del que todos los demás son fragmentos y jirones.⁵⁹

La canción del jardinero en Silvia y Bruno representa el "ya-pasó" del ahínco del narrador, las intervenciones de Arthur o de Lady Muriel el «¿qué pasó?» O «¿qué pasará» de la superposición de los planos. Esto se distingue de los otros relatos de Carroll, por ejemplo Alicia cae⁶⁰ o atraviesa [pass through] los umbrales. En Silvia y Bruno el traslado es en sí mismo un acontecimiento. Esto es así porque el acontecimiento es lo problemático y lo problematizante. Los puntos singulares del acontecimiento expresan la condición del problema (Alicia debe aguardar a que aparezcan las orejas del gato, Bruno no sabe más que unas líneas de Shakespeare). Las series convergentes de sentido y sin-sentido se bañan en un flujo que integra las "vecindades de estas singularidades"⁶¹ y posee sus puntos sensibles de crisis, de retroceso, de ebullición, nudos y focos: la angustia de la historia estalla en la re-aparición con vida de Arthur, el relato del cerdo se anuda con los puntos singulares distribuidos a lo largo de los versos:

[...] digo,
 [...] es de mí de quien hablaba.
 [...] digo,
 [...] y aquí da inicio el relato⁶²

En definitiva, los acontecimientos son únicamente expresables como «singularidades que se despliegan en un campo problemático, y en la cercanía de las cuales se organizan las soluciones»⁶³. Los devenires de las singularidades constituyen una historia en la que se forma y distribuye un acontecimiento, el devenir-hada de los hermanitos es en sí mismo un flujo que reverbera a lo largo de toda la narración y se superpone con el devenir-esposa de Lady Muriel o el devenir-héroe de Arthur.

⁵⁹ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, cit., p. 76.

⁶⁰ Juego con el hecho de "caer" dormido: to fall asleep.

⁶¹ Ibidem.

⁶² L. Carroll, *Silvia y Bruno*, cit., p. 550.

⁶³ G. Deleuze, *Lógica del sentido*, cit., p. 76.

Las singularidades, entonces, se distribuyen en un flujo temporal «más pequeño que el mínimo de tiempo continuo conscientemente pensable»⁶⁴, un tiempo que cortes singulares subdividen al infinito. Este tiempo es el Aión, que se opone al presente limitado del Cronos y recoge los acontecimientos incorporales:

En un caso [Cronos], el presente es todo y el pasado y el futuro sólo indican la diferencia relativa entre dos presentes, uno de menor extensión, otro cuya contracción implica una extensión mayor. En el otro caso [Aión], el presente no es nada, puro instante matemático, ente de razón que expresa el pasado y el futuro en los que se divide. En una palabra: dos tiempos, uno de los cuales se compone sólo de presentes encajados, y el otro no hace sino descomponerse en pasado y futuros alargados. Uno de ellos está siempre definido, activo o pasivo, y el otro, eternamente Infinitivo, eternamente neutro. Uno es cíclico, mide el movimiento de los cuerpos, y depende de la materia que lo limita y lo llena; el otro es una pura línea recta en la superficie, incorporal, ilimitado, forma vacía del tiempo, independiente de toda materia.⁶⁵

El Cronos es físico y cíclico, es el presente vivo y variable donde los devenires son espaciados, sucesivos, extensos y continuos. El Aión es incorporal, se desarrolla, se vuelve autónomo al desembarazarse de su materia, huyendo en los dos sentidos a la vez del pasado y del futuro, y «donde incluso la lluvia es horizontal, según la hipótesis de Silvia y Bruno»⁶⁶. Aión es línea recta y forma vacía, es el tiempo de los acontecimientos; cuanto más se encarna el Aión en la profundidad de los cuerpos actuantes y se incorpora en un estado de cosas, tanto más carece de presente el acontecimiento por sí: «¿Qué va a ocurrir? ¿Qué acaba de ocurrir? Esto es lo que tiene de angustioso el acontecimiento puro, que siempre es algo que acaba de pasar y que va a pasar, a la vez, nunca algo que pasa. [...]El acontecimiento puro es cuento y novela corta, nunca actualidad»⁶⁷.

El Aión es el presente que se divide infinitamente en algo que acaba de pasar y algo que va a pasar, un devenir-loco que rehúye a la continuidad cronológica. El evento del Aión es luego recogido por el presente vivo del Cronos (continuo y sintético) que efectúa el acontecimiento: le da una forma durable, extensa, lógica. El Aión divide al acontecimiento en un pasado próximo y en un futuro inminente, rechaza todo presente continuo y toda fluidez: «el acontecimiento no es que nunca muere nadie, sino que siempre acaba de morir y siempre va a morir, en el presente

⁶⁴ Ivi, p. 79.

⁶⁵ Ivi, p. 82.

⁶⁶ Ivi, p. 82.

⁶⁷ Ibidem.

vacío del Aión, eternidad»⁶⁸. El Aión es una máquina que corta el flujo continuo de Cronos y provoca subdivisiones, yagas temporales donde el tiempo deviene cada vez más pequeño hasta alcanzar el mínimo de tiempo continuo pensable (el devenir-hada del narrador en Silvia y Bruno carece de intermezzo). Paradójicamente, el Aión es el tiempo «más largo, más largo que el máximo de tiempo continuo pensable»⁶⁹ porque, al subdividir la continuidad cronológica, dilata el instante hasta que estalla en un acontecer aiónico. Es justamente porque cada momento se subdivide en los dos sentidos a la vez que el acontecimiento recorre todo el Aión y deviene coextenso al pasado y al porvenir. El Aión es la «línea recta que traza el punto aleatorio; los puntos singulares de cada acontecimiento»⁷⁰ que se distribuyen a lo largo y se comunican unos con otros; estira los eventos, los dilata a tal punto que todos los acontecimientos forman un solo y mismo Acontecimiento sin saturar al Aión, puesto que su división es infinita y los acontecimientos son incorpóreos:

Únicamente los cuerpos se penetran, sólo Cronos es saturado por los estados de cosas y los movimientos de objetos que mide. Pero el Aión, forma vacía y desenrollada del tiempo, subdivide hasta el infinito lo que le acecha sin habitarlo jamás. Acontecimiento para todos los acontecimientos; por ello, la unidad de los acontecimientos o de los efectos entre sí es de un tipo completamente distinto que la unidad de las causas corporales entre sí.⁷¹

El Aión es el tiempo del umbral, el muro de Humpty-Dumpty donde table es mesa y una tabla matemática. Aión es fronterizo, línea recta que separa y articula simultáneamente los flujos en singularidades o mesetas que expresan un estado de cosas concreto y acontecen en el continuo de Cronos: el tiempo único de los cuerpos y los estados de cosas que los efectúan es el presente vivo, pero la medida de la unidad de los cuerpos entre sí es el entrelazamiento de las singularidades en un flujo de tiempo cósmico que abarca el universo entero.⁷² El encuentro entre un cuerpo y otro produce efectos incorpóreos que subsisten o insisten en la dilatación del presente que excede y desborda la continuación cronológica. Los cuerpos son verbos, presentes vivos y continuos, mientras que los efectos y acontecimientos son infinitivos. El tiempo de los infinitivos es el Aión, ya que describe el paso de un estado a otro y evoca el devenir que se divide infinitamente en pasado

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ivi, 83.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Cf. Id., *Crítica y clínica*, cit., pp. 38-39.

y futuro, eludiendo siempre el presente: la encarnación de la música feérica explota en el instante que insiste en la infinitud aiónica: «Sólo existe el presente en el tiempo, y recoge, reabsorbe el pasado y el futuro; pero sólo el pasado y el futuro insisten en el tiempo, y dividen hasta el infinito cada presente. No son tres dimensiones sucesivas, sino dos lecturas simultáneas del tiempo»⁷³.

En el Aión las cosas devienen locamente, dando brincos hacia la superficie de las cosas. El acontecimiento se agazapa en la infraficie como un saltimbanqui expectante que de un momento a otro brinca a la superficie de las cosas y es recogido por la continuidad cronológica:

El devenir-ilimitado se vuelve el acontecimiento mismo, ideal, incorporeal, con todos los trastocamientos que le son propios, del futuro y el pasado, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. El futuro y el pasado, el más y el menos, lo excesivo y lo insuficiente, el ya y el aún-no: pues el acontecimiento infinitamente divisible es siempre los dos a la vez, eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa.⁷⁴

El devenir-loco del Aión representa un disturbio de la continuidad profunda del tiempo cronológico, ¿cuándo cayó Alicia en un abismo onírico? ¿Qué le pasará a Bruno si bebe del buen vino? ¿Qué diferencia hay, entonces, entre Aión y Cronos? Cronos expresa la acción de los cuerpos y la creación de cualidades corporales, Aión es el lugar de los acontecimientos incorporeales y de los atributos distintos de las cualidades. Cronos es limitado e infinito, Aión es ilimitado como el futuro y el pasado pero finito como el instante. Cronos es inseparable de la circularidad y de los accidentes de esta circularidad como bloqueos o precipitaciones, estallidos, dislocaciones, endurecimientos, Aión es la verdad eterna del tiempo: pura forma vacía del tiempo que se ha liberado de su contenido corporal presente y se extiende en una recta. El acontecimiento es lo que hace posible el lenguaje porque saca los sonidos del letargo continuo de la duración extensa, es el acontecer el que distingue el lenguaje e impide que se confunda con el «rechinar de los cuerpos»⁷⁵. Los acontecimientos aiónicos o puros fundan el lenguaje porque su existencia es impersonal. Es el Aión el que traza la frontera entre las cosas y sus efectos: «El lenguaje es posible gracias a la frontera que lo separa de las cosas, de los cuerpos y no menos de quienes hablan»⁷⁶.

El Aión cumple un rol fundamental en la donación de sentido. El instante aiónico es el punto singular y paradójico que se inserta en el flujo continuo de Cronos y

⁷³ Ivi, p. 29.

⁷⁴ Id., *Lógica del sentido*, cit., pp. 31-32.

⁷⁵ Ivi, p. 173.

⁷⁶ Ibidem.

hace posible al lenguaje o sistema de proposiciones. El acontecimiento se remite a los estados de cosas como el atributo lógico de estos estados, completamente diferente de sus cualidades físicas: «el sentido es lo mismo que el acontecimiento, pero esta vez remitido a las proposiciones»⁷⁷. No obstante, eso no significa que el lenguaje comienza con el acontecimiento, puesto que en el Aión todo se da simultáneamente. El acontecimiento no habla, es mudo y sin-sentido; hace que los sonidos «no se confundan con las cualidades sonoras de las cosas, con el ruido de los cuerpos, con sus acciones y pasiones»⁷⁸, produce cortes y separaciones, fragmentos de flujos. El acontecimiento aiónico forma diques y umbrales que permiten saltar de un lado a otro: que el silencio tenga sentido, que la palabra sea absurda. De modo inseparable, el sentido es lo expresable de la proposición y el atributo del estado de cosas, es decir la efectuación de Cronos del acontecimiento aiónico. El acontecimiento pertenece esencialmente al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje; pero el lenguaje es lo que se dice de las cosas. El sentido es siempre un doble sentido, así como el devenir es un doble-devenir⁷⁹, los acontecimientos entran en relaciones en las que simultáneamente la cosa deviene lo que es y lo que no es – como la joya de Silvia- puesto que el acontecimiento es posible en el futuro y real en el pasado, es ambas simultáneamente:

Hasta el ejemplo final de Silvia y Bruno, en el que la joya roja que lleva la proposición «Todo el mundo amaré a Silvia» y la joya azul que lleva la proposición «Silvia amaré a todo el mundo» son los dos lados de una y la misma joya, que no se puede proferir nunca más que a sí misma, según la ley del devenir (to chose a thing from itself).⁸⁰

Alicia crece, se vuelve mayor de lo que era, pero también se vuelve más pequeña de lo que es: «Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente»⁸¹. El Aión es el espejo donde se reflejan las dos caras de la realidad -significante y significado. Ambas convergen y son simultáneas sin ser nunca iguales, ya que la instancia tiene dos caras, una de las cuales siempre falta a la otra. La idealidad del acontecimiento puro es el conjunto singularidades que encarnan el evento en un estado de cosas físico. La singularidad es a-personal, a-conceptual y neutra; es vacío extremo de la forma – «el punto singular se opone a lo ordinario»⁸². El yo nace de las singularidades neutrales que dan lugar al nombre,

⁷⁷ Ivi, p. 174.

⁷⁸ Ivi, p. 188.

⁷⁹ Id., Derrames, II, Ed. Cactus, Buenos Aires 2017, p. 413.

⁸⁰ Id., Lógica del sentido, cit., pp. 53-54.

⁸¹ Ivi, p. 25.

⁸² Ivi, p. 72.

el sinsentido y vacío formal del Aión operan una donación de sentido: el nombre de la acción que se refleja en el se⁸³ (Alicia se agranda, el narrador se duerme, Lady Muriel se superpone con la imagen de Silvia) es en realidad el se del acontecer, es el resto de la singularidad impersonal que ha viajado a la superficie para instanciarse en Alicia, en Bruno, en Silvia, en la Oruga: «El esplendor del se es el del acontecimiento mismo o la cuarta persona. Por ello, no hay acontecimientos privados, y otros colectivos; como tampoco existe lo individual y lo universal, particularidades y generalidades. Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal»⁸⁴. En la superficie del mundo cotidiano habita el sentido. Silvia y Bruno transgreden la continuidad cronológica, el narrador abandona la continuidad temporal y se traslada a un dominio poblado de singularidades donde todo devenir ocurre instantáneamente. El devenir del narrador implica, a su vez, otros devenires colectivos simultáneos que habitan en el dilatado instante aiónico. Cada cuerpo es individual gracias a la medida de sus mezclas, pero dicha individualidad nace del supuesto del sentido y del campo neutro e impersonal en el que se despliega. Esta pulsación actúa tanto por la formación de un mínimo de superficie para un máximo de materia (el mapa de Mein Herr), como por el acrecentamiento de las superficies y su multiplicación según diversos procedimientos (el proceso de estiramiento y contracción que sufren Silvia y Bruno con el que pueden representar niños comunes y corrientes). La superficie no es ni activa ni pasiva: es el producto de las acciones y las pasiones de los cuerpos mezclados, es el campo trascendental mismo de todas estas formas, y el lugar del sentido o de la expresión.

El Aión representa un quiebre en este flujo impersonal y constituye puntos singulares que, en su conjunto, posibilitan la coherencia de un individuo que es recogido en la superficie por Cronos: «el sentido es lo que se forma y se despliega en la superficie»⁸⁵. La sensación de inquietud es pararse en el umbral manteniendo pie firme en el mundo-cotidiano de la pulsión cronológica. La caída de Alicia en el instante dilatado devino el brinco hacia la superficie del Aión de lo profundo, de su devenir-loco. El narrador se aproxima y arrastra en el suelo, olfatea las hojas y se distiende en el claro hasta que lo ataja la inquietud, el sin-sentido inexplicable y vacío que da lugar a la explicación: acontece el encuentro con los hermanitos-ha-

⁸³ Deleuze emplea el pronombre personal indefinido *On* en varias ocasiones para hacer referencia a la persona "más profunda que el yo o el tú" que ejecuta una acción. Un empleo de este recurso puede verse en sus clases sobre Foucault, como por ejemplo, *Id.*, *El saber: curso sobre Foucault*, t. I, Cactus, 2022, p. 71.

⁸⁴ *Id.*, *Lógica del sentido*, cit., p. 160.

⁸⁵ *Ivi.*, p. 138.

da, un evento intransferible porque carece de sentido, porque no es pulsado y porque es instantáneo. Solamente, tal como señala Carroll, podemos habitar el tiempo aiónico por medio del abandono de la identidad, sumergirnos en el se pro-nominal y hospedar la línea recta Aión que rechaza el presente continuo Cronos.

L'opera d'arte tra rarità e singolarità. NFT e Crypto art alla luce (anche) del pensiero di Jean-Luc Nancy

Federica Porcheddu *

Abstract: L'era digitale ha cambiato radicalmente e forse irreversibilmente il nostro modo di vivere, comunicare e lavorare. Ha abbracciato tutti i campi, dalla politica, all'economia, alle istituzioni, fino al mondo dell'arte che ha nella *Crypto-NFT art*, uno dei suoi ultimi prodotti come apogeo di questa rivoluzione in ambito artistico.

La *Crypto-NFT art* può essere considerata un "modello" in grado di svelare le contraddizioni della transizione dalla nostra vita analogica a quella digitale, iniziata con la creazione del World Wide Web. L'articolo si propone di offrire qualche spunto di riflessione su questa nuova forma d'arte, prestando particolare attenzione alla tecnologia che ne sta alla base e, conseguentemente, alle modalità relazionali ad essa connesse utilizzando come chiave di lettura i concetti di rarità e singolarità. Obiettivo ultimo è quello di offrire una prospettiva su come l'utilizzo della tecnologia possa contribuire a salvaguardare o danneggiare l'arte come evento relazionale.

Keywords: Crypto-NFTart, tecnologia, blockchain, rarità, singolarità

* federicaporcheddu@libero.it.

The work of art between rarity and singularity. NFT and Crypto art in the light (also) of Jean-Luc Nancy's thought

Abstract: The digital era has radically and perhaps irreversibly changed the way we live, communicate and work. It has encompassed all fields, from politics, economics and institutions to the art world, which has in Crypto-Nft art, one of its latest products as the apogee of this revolution in the artistic field. Crypto-NFT art can be considered a 'model' that can unveil the contradictions of the transition from our analogue to digital life, which began with the creation of the World Wide Web. The article aims to offer some food for thought on this new form of art, paying particular attention to the technology behind it and, consequently, to the relational modalities connected to it, using the concepts of rarity and singularity as a reading key. The ultimate goal is to offer a perspective on how the use of technology can contribute to preserving or damaging art as a relational event.

Keywords: Crypto-NFT art, technology, blockchain, rarity, singularity

È destino della nascita di ogni problematica inedita che essa non possa avvenire se non all'interno di quelle stesse discipline stabilite, dalle antiche categorie che la ostacolano e delle quali essa intende precisamente mostrare le insufficienze. Ma talvolta basta un leggero decentramento delle prospettive per sollevare, là dove sorgevano risposte troppo grandiose, una domanda piccola e nuova.

R. Debray

La condizione sine qua non perché vi sia immagine è l'alterità.
Serge Daney

Introduzione: Internet e il rafforzamento delle tecnologie digitali

Da più di dieci anni la nostra generazione sta attraversando e vivendo una rivoluzione digitale e tecnologica che è arrivata molto rapidamente e richiede un rapido adeguamento, apprendimento e adattamento. Cosimo Accoto nel suo volume *Il mondo ex macchina. Cinque brevi lezioni di filosofia dell'automazione*, in modo più provocatorio afferma che ci troviamo in spazi progettati per un'eccellente esperienza delle macchine. Spazi che implicano e impongono, in molti casi, l'assenza stessa dell'essere umano come condizione necessaria per poter funzionare efficacemente. Tecnologie astensive e non più estensive dell'umano.

La nascita del *World Wide Web* ha costituito una vera e propria rivoluzione tecnologica e socio-culturale a partire dai primi anni novanta, nonché uno dei motori dello sviluppo economico mondiale nel campo delle tecnologie dell'informazione e della comunicazione (TIC) e anche nell'accesso pubblico e partecipativo, rappresentando fin dalla sua nascita uno dei più grandi e influenti strumenti per connettere simultaneamente persone e dispositivi di ogni parte del mondo.

Tuttavia, l'attuale configurazione partecipativa del *World Wide Web* è solo un modello possibile (nel senso tecnico di un protocollo) tra altri che avrebbero potuto essere stabiliti e sono stati progettati ma che non sono stati utilizzati per questioni di convenienza economico-finanziaria, principalmente dei grandi fornitori.

Quindi il design aperto del web, sebbene veicoli l'idea di uno spazio democratico e partecipativo in linea di principio, non è privo di contraddizioni. La tecnologia alla base della *Crypto-NFT art* rende questa complessità ancora più evidente. La scelta di unire insieme i termini *Crypto art* e NFT deriva dal fatto che la *Crypto art*

(che include tutte quelle forme artistiche che prevedono la digitalizzazione di un'opera fisica, o la creazione ex novo di un'opera digitale) grazie all'utilizzo della tecnologia *blockchain* fa sì che le opere digitali divengano degli NFT (not-fungible token), ovvero opere corredate di un loro specifico *set* di informazioni digitali che certifica l'autenticità dell'opera stessa e ne garantisce il diritto di proprietà per chi procederà al suo acquisto.

Il fenomeno della *Crypto-NFT art* costituisce infatti — a mio avviso — un modello per comprendere quale impatto abbiano specifici tipi di nuove tecnologie nel migliorare, ostacolare o alterare la nostra esperienza estetica ma altresì l'esperienza dei nostri vissuti, così come la fruizione stessa dell'opera d'arte. Questo impatto, a mio parere, non può essere disgiunto dalla rivoluzione digitale che, negli ultimi dieci anni circa, ha rivoluzionato, forse per sempre, il nostro modo di essere nel mondo reale¹.

Per avere un'idea di quanto la tecnologia sia radicata nelle nostre vite, persino inconsciamente è sufficiente guardare ai dati riguardanti l'utilizzo dei *media* durante il primo *lockdown*. «Nel nostro Paese, a gennaio, erano stati censiti quasi 50 milioni di utenti internet e 35 milioni di utilizzatori dei *social network*. Secondo gli ultimi dati post pandemia, in Italia, l'utilizzo è aumentato del mille per cento»².

La *New media art* ci restituisce un'immagine quasi perfetta di ciò che sta accadendo nel nostro mondo reale, o almeno in una parte di esso. Il fatto che la tecnologia abbia ormai conquistato ogni ambito della realtà, dal nostro lavoro alle istituzioni, alla politica e all'economia, sino ad arrivare al mondo dell'arte, (da sempre considerata un elemento culturale dell'essere umano) per giungere nei meandri più nascosti della nostra vita privata, è un forte segnale di una tecnologia che sta diventando sempre più "esistenziale" e non semplicemente strumentale.

A differenza di altri movimenti artistici nati dallo sviluppo tecnologico come ad esempio la *Net art* nata negli anni '90, la *Crypto-NFT art* costituisce una vera e propria rottura. Preferisco parlare di una rottura o di un salto all'indietro e non di una rivoluzione come in molti l'hanno descritta, dai giornalisti agli artisti, dai critici d'arte ai collezionisti.

Per comprendere questa rottura e ciò che comporta per il soggetto in quanto fruitore è necessario fare riferimento alle procedure tecnologiche che stanno alla

¹ Per avere un'idea di come il digitale abbia cambiato le nostre vite, dagli effetti cognitivi a quelli comportamentali e sociali, rinvio il lettore agli studi di Pierre Lévy e di Derrick de Kerckhove. Ricordo inoltre che entrambi gli autori hanno partecipato alla tavola rotonda: *È ancora utile l'arte nell'era digitale?* tenutasi presso la Facoltà di Sociologia sul tema *Arte e cultura digitale* dell'Università Federico II di Napoli: <https://www.unina.it/-/1315975-l-arte-svelata-dal-pensiero-digitale->.

² <http://www.d-com.it/blog/covid-19-social-media-cambiata-la-comunicazione-anche-quella-aziendale-lemergenza/>

base di questo nuovo movimento, ovvero: *Non Fungible Token* o NFT (gettone non fungibile) e il sistema *blockchain*.

Ciò consente di comprendere come la tanto acclamata rivoluzione digitale ad opera degli NFT ci riporti in realtà a una concezione piuttosto tradizionale dell'arte.

Poiché il tema della *Crypto-NFT art* è un argomento abbastanza recente e in costante evoluzione, è difficile se non azzardato cercare di dare delle risposte definitive. Peggio ancora, ricondurlo a una definizione ultima: il sogno proibito di ogni ontologia dell'arte. Tuttavia questo non impedisce almeno di proporre una riflessione critica su di essa.

L'arte, le arti, in quanto modalità costitutiva del fare umano — come scrive Fabrizio Desideri nel suo ultimo volume, *Oggetti attivi. Sulla singolarità delle opere d'arte* — «non è semplicemente un modo di rappresentare il mondo al fine di metterlo in immagine e dunque contemplarlo. Come elemento costitutivo in cui l'esperienza umana si orienta nel mondo, concreto e reale, è allo stesso tempo un modo in cui lo trasforma»³.

Tuttavia, come proverò a mostrare, tale capacità trasformativa, la possibilità di creare un nuovo senso collettivo, una realtà condivisa e mai appropriabile, è qualcosa che, allo stato attuale, la *Crypto-NFT art* non può restituirci. Da un lato per il particolare utilizzo della tecnologia con cui le opere vengono create e dall'altro, per il fatto che essa non vive e si produce in quello che definiamo mondo reale, bensì in quello virtuale. Se ciò valeva per il primo periodo in cui è esploso il fenomeno della *Crypto-NFT art*, oggi si assiste ad un progressivo sgretolarsi di questa distinzione.

Nell'ultimo periodo infatti la distinzione fra reale e virtuale, tanto nel campo dell'arte, quanto in quello della vita degli individui, è diventata un confine labile, quasi rarefatto, fatto di contaminazioni e rimandi reciproci (che meriterebbero uno studio a parte).

Quello che mi propongo qui è invece cercare di comprendere cosa comporti l'utilizzo della tecnologia *NFT* e *blockchain* tanto per il concetto di opera d'arte, quanto per il nostro modo di esperirla, attraverso due concetti: rarità o unicità e singolarità.

Il primo attinge alla filosofia di Walter Benjamin, in particolare in riferimento a uno dei suoi saggi più famosi, deformati e saccheggianti: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

Il secondo concetto rinvia invece all'apporto che la filosofia di Jean-Luc Nancy ha fornito alle arti visuali dagli anni 90 in poi. In questo tornante della sua filosofia emerge infatti in maniera sempre più esplicita la sua urgenza di prendere le distan-

³ F. Desideri, *Oggetti Attivi. Sulla singolarità delle opere d'arte*, Mimesis, Milano 2021, p. 16.

ze dagli innocui giochi linguistici del postmodernismo ed è proprio nell'arte che si rende possibile per il filosofo di Strasburgo trovare un accesso "privilegiato" alla circolazione del senso, al nostro essere in comune, alla comunità. Accesso non definizione. È mia convinzione che la questione di una definizione ultima del senso dell'arte, che la filosofia cerca fin dalle sue origini, non sia la prospettiva giusta per descrivere e comprendere questo cambiamento improvviso ed epocale che crea ogni giorno nuove tecnologie.

1. NFT e blockchain: rarità, unicità e proprietà.

La *Cripto-NFT art* fa il suo ingresso nella scena mondiale e nel mercato dell'arte tradizionale in pieno *lockdown* globale a causa della pandemia. Possiamo fissare la data di nascita di questo movimento l'11 marzo 2021 quando la più famosa casa d'aste Christie's ha venduto l'opera *Everydays: The First 5000 Days di Beeple, Mike Winkelmann*, al sorprendente prezzo di 69 milioni di dollari in un'asta online.

Fin qui, forse niente di strano, se non fosse che l'opera venduta consiste in un collage di cinquemila immagini (da cui il nome) che l'artista ha creato tra il 1° maggio 2007 e il 7 gennaio 2021, incessantemente, con invidiabile costanza e tenacia. In altre parole, un normalissimo file jpeg.

Tuttavia, quest'opera d'arte stabilisce almeno due importanti record: è l'opera digitale più costosa di sempre, ed è il lotto singolo più costoso mai venduto in un'asta interamente online. È anche il terzo prezzo più alto pagato all'asta per un artista vivente: Beeple è preceduto solo da *Rabbit* di Jeff Koons, venduto a maggio 2019 per 91,1 milioni di dollari, e da *Portrait of an Artist* di David Hockney, venduto a novembre 2018 per 90,3 milioni di dollari. Beeple si lascia così alle spalle artisti come Gerhard Richter, Lucian Freud, Damien Hirst, lo stesso Jeff Koons con altre opere.

Il prezzo esorbitante pagato per quest'opera dovrebbe far nascere una domanda tanto ingenua quanto spontanea: perché pagare un prezzo così alto per un'immagine jpeg che, in linea di principio, può essere riprodotta all'infinito e scaricata sui propri dispositivi semplicemente cliccando il tasto destro del mouse sul proprio computer?

Questa semplice e forse banale domanda ci introduce alla questione più complessa degli NFT e della *blockchain*. Senza chiarire il ruolo che questo tipo di tecnologia comporta per l'opera d'arte e per i suoi fruitori, sarebbe difficile rendere ragione di un tale prezzo così come della popolarità di questo fenomeno.

Infatti, l'opera di Beeple ha raggiunto quel prezzo esorbitante proprio perché associata a un NFT: *non fungible token*, ovvero gettone non fungibile. Cos'è dunque un NFT? La risposta a questa domanda consente di capire cosa e come cambia il significato dell'opera d'arte così come la sua fruizione.

Molto brevemente, gli NFT sono beni digitali provatamente unici, e che creano una scarsità digitale verificabile⁴. Non possono essere duplicati o divisi. Quindi sono oggetti digitali unici con proprietà gestita tramite *blockchain*. La *blockchain* (letteralmente catena di blocchi) è una struttura dati condivisa e immutabile. È definita come un registro digitale decentralizzato su migliaia di server, un enorme libro mastro, le cui voci sono raggruppate in blocchi, concatenati in ordine cronologico, la cui integrità è garantita dall'uso della crittografia. Il suo contenuto una volta scritto tramite un processo normato, non è più né modificabile né eliminabile, a meno di non invalidare l'intero processo.

Creare un NFT sulla *blockchain* di Ethereum (la più famosa al momento) significa registrare su di essa un certificato di proprietà di un oggetto unico. Questo oggetto può avere un solo proprietario alla volta (per ora, ma anche questo sta cambiando) e, come ogni altra "cosa" sulla *blockchain*, il certificato è immutabile. Questo significa che non si può copiare l'NFT per rivenderlo in modo fraudolento, almeno non è facile farlo.

Tuttavia un chiarimento è necessario quando si parla di NFT poiché quasi sempre si creano dei malintesi di non poco conto. Quando qualcuno acquista un NFT, non sta comprando il file digitale, sia esso gif o jpeg; non sta comprando un'opera d'arte digitale. Quando si compra un NFT si sta comprando un certificato di proprietà che si collega tramite un link a un file digitale. A meno che non sia specificato, l'acquisto di un NFT non implica l'acquisto di diritti commerciali sull'opera digitale.

Il certificato, che è l'NFT stesso, è coniato (*minted*) e venduto con una serie di informazioni, i metadati sull'opera digitale a cui si collega, così come il nome dell'autore e il tipo di file.

Per concludere: quando si compra un NFT, si sta acquistando un certificato di proprietà registrato sulla *blockchain* e non propriamente un'opera d'arte. Pertanto è possibile affermare che ciò che viene acquistato è una certificazione dell'opera digitale, non l'opera stessa. Secondo Crypto Dukedom:

Questo è ciò che rende un NFT così straordinario. I gettoni non fungibili stanno cambiando il mondo digitale per sempre. È un po' come un artista che crea un'opera d'arte per una sola persona: molti potrebbero ammirarla sul web e apprezzarne la bellezza, ma solo la persona che la compra detiene i diritti di proprietà, compresa la possibilità di rivenderla e trarne profitto. Parlare di NFT è un po' come riferirsi a un universo parallelo che sta crescendo esponenzialmente⁵.

⁴ Su questo concetto, sia da un punto di vista finanziario che artistico, rinvio il lettore al volume di D. Quaranta, *Surfing con Satoshi. Arte, blockchain e NFT*, Postmedia Books, Milano 2021.

⁵ C. Dukedom, *THE NFT REVOLUTION REAL ESTATE EDITION*, Crypto Dukedom, 2021, p. 7 (T.d.A.).

Ciò che il *token* non fungibile crea è una scarsità digitale verificabile, che si traduce in un valore unico e massimo. Non c'è un valore oggettivo determinato da particolari criteri estetici o artistici. Tutto questo comporta una serie di questioni di non poco conto per quanto riguarda l'ontologia delle arti: quello che si sta comprando è un certificato di autenticità, il cui prezzo sta nella sua scarsità digitale, cioè nella sua rarità, unicità. Il valore degli NFT non corrisponde necessariamente alle caratteristiche intrinseche dell'opera d'arte ma al valore soggettivo che l'artista decide di dargli.

La creazione e l'acquisto di un'opera NFT grazie alla tecnologia *blockchain* fissa eternamente l'*hic et nunc* della creazione dell'opera d'arte, del suo acquisto e del suo proprietario e allo stesso tempo reintroduce la distinzione tra copia e originale portando in superficie la dimensione auratica dell'opera d'arte da cui tutte le avanguardie dai primi anni '60 agli anni '90 del Novecento hanno cercato di emanciparsi.

Nel suo breve ma denso saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, lo stesso Benjamin ci dice che il decadimento dell'aura attraverso la riproducibilità tecnologica avrebbe potuto liberare l'arte dal suo valore di feticcio, di oggetto di mero consumo e proprietà: una merce tra le merci.

Al contrario ciò che conta per i *crypto artist*, ma anche per i collezionisti di *Crypto-NFT art*, è possedere un pezzetto di *blockchain* in cui saranno eternamente (almeno finché il sistema *blockchain* funzionerà) i proprietari di quell'*unicum*, di quel certificato che autentica una proprietà.

Ma l'eternità non fa parte del mondo reale bensì del mondo virtuale, del Metaverso (un nuovo mondo completamente digitale in cui chiunque può essere ciò che vuole. Il Metaverso può essere visitato anche "fisicamente", grazie ad alcuni strumenti speciali e utilizzato per creare una seconda vita parallela a quella reale).

Come ha affermato Beeple gli artisti hanno usato *hardware* e *software* per creare opere d'arte e distribuirle su internet per 20 anni, ma non c'è mai stato un vero modo di possederle e collezionarle.

La rarità dell'opera può essere declinata come scarsità e unicità, un sinonimo, che a sua volta si traduce in possesso che implementa il bisogno di proprietà e profitto dei collezionisti in una visione degenerativa dell'arte in cui ciò che crea la rarità e l'unicità dell'opera d'arte, non è colui che la produce, il talento dell'artista, ma un protocollo, l'*asset* tecnologico con cui viene creata.

La *Crypto-NFT art* riporta dunque l'arte in una dimensione elitaria e non partecipativa, o meglio, la rimette nelle mani di pochi ricchi collezionisti. «Si stima che oggi l'80% del volume delle vendite sulla galleria SuperRare sia fatto dal 18% dei

migliori artisti e dal 6% dei collezionisti più ricchi, con un indice di Gini del 79% per gli artisti e del 91% per i collezionisti»⁶.

In poche parole, la *Cripto-NFT art* ci riporta a una tradizione artistica puramente contemplativa ed elitaria. L'opera nasce già contaminata dal germe del possesso, del bisogno di possedere e trarre profitto.

In una società caratterizzata dall'assenza di progresso nel mondo reale, civile, culturale sociale ed economico, segnato dalle incertezze di una politica che diventa sempre più economia, senza alcun interesse per il singolo, non è raro cercare rifugio nel mondo digitale. Nella tecnologia, nel sogno di un Metaverso dove tutto è possibile, anche se solo virtualmente.

Se i nostri nonni sognavano case più grandi, noi oggi desideriamo schermi sempre più grandi, più grandi delle stanze che li contengono. Ciò che guida l'interesse di collezionisti e fruitori è il bisogno, il possesso di qualcosa di unico. Ma il bisogno di possedere non fa che trasformare l'opera d'arte in un feticcio, in una merce qualunque che risponde alla legge economica della domanda e dell'offerta. In tal senso l'opera non è nient'altro che l'ennesimo prodotto di un capitalismo "immateriale" che, al momento, utilizzando il sistema delle criptovalute, non è neppure completamente regolamentato.

Al contrario, il collezionista in Benjamin avrebbe la funzione salvifica di «Togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce»⁷. Le opere vengono così liberate dalla schiavitù del loro essere utili.

Il «ricordo» è lo schema della trasformazione della merce in oggetto di collezione. Egli si assume il compito di trasfigurare le cose. È un lavoro di Sisifo, che consiste nel togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce. Ma egli dà loro solo un valore d'amatore invece del valore d'uso. Il collezionista si trasferisce idealmente non solo in un mondo remoto nello spazio o nel tempo, ma anche in un mondo migliore, dove gli uomini, è vero sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili. L'intérieur non è solo l'universo, ma anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare impronte, ed esse acquistano, nell'intérieur, un rilievo particolare⁸.

⁶ M. Franceschet, <https://www.lavoce.info/archives/89134/crypto-art-nascita-e-caduta-di-un-movimento-artistico/>

⁷ W. Benjamin, *Opere complete, IX: I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, tr. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 12.

⁸ Id., *Aura e Choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti - A. Somaini, Einaudi, Torino, 2014, p. 154.

Tutto ciò che Walter Benjamin aveva ottimisticamente sperato per l'arte contemporanea, ritorna, con il fenomeno della *Crypto-NFT art*, come un'ombra grazie alle tecnologie più avanzate. Grazie alla tecnica. L'ottimismo di Benjamin in riferimento alla riproducibilità tecnica delle opere emerge con particolare vigore nell'esergo che compare soltanto nella quinta stesura del suo saggio (1936) in cui cita una parte del saggio di Paul Valéry *La conquête de l'ubiquité* del 1928:

La fondazione delle Belle Arti e l'istituzione dei loro vari generi risalgono a un'epoca estremamente differente dalla nostra e a uomini il cui potere sulle cose e sulle circostanze era insignificante se paragonato a quello che abbiamo oggi. Ma l'accrescimento sorprendente che i nostri mezzi hanno sperimentato nella loro capacità di adattamento e nella loro precisione ci fa sperare, per il prossimo futuro, in cambiamenti profondissimi nell'antica industria del Bello. In tutte le arti c'è una parte fisica che non può più esser considerata e trattata come prima; non può più continuare a sottrarsi alle influenze della scienza e della prassi moderne. Da vent'anni né la materia, né lo spazio, né il tempo sono più quello che sono da sempre stati. C'è da aspettarsi che innovazioni così grandi modifichino l'intera tecnica delle arti, condizionando la stessa invenzione e infine giungendo forse a trasformare nel modo più incantevole il concetto di arte medesima⁹.

Come Benjamin ha affermato più volte nelle diverse stesure del saggio, l'arte è sempre stata riproducibile, nelle varie epoche e con tecniche differenti.

Tuttavia, ciò che era essenziale per Benjamin era proprio il fatto che le nuove tecnologie di riproduzione — nel suo caso la fotografia e il cinema — portavano alla decadenza, al deperimento dell'aura artistica. L'aura è ciò che avvolge le opere d'arte non riproducibili — soprattutto dipinti e sculture — rendendole oggetti di culto. L'opera d'arte classica, pre-industriale — che Benjamin chiama appunto culturale — esercita una particolare *auctoritas*, di tenore sacro, proprio perché è un oggetto unico, quindi autentico, che è uscito così com'è dalle mani del suo autore e che si offre come presenza *hic et nunc*.

Al valore culturale egli contrappone il processo di compenetrazione (*Innervation*) tra produzione artistica e apparato tecnico. Ciò che si sostituisce alla mano umana, cambia non solo la natura e il significato dell'opera d'arte, poiché essa viene prodotta per grandi masse (film) e non più per pochi ma cambia altresì modalità, significato e senso della percezione. In questo modo l'arte si innerva nel tessuto sociale attraverso la compenetrazione tra *Apparatur*. L'apparato tecnico e la produzione

⁹ P. Valéry, *La conquête de l'ubiquité* apparso in *De la musique avant toute chose*, Éditions du Tambourinaire, 1928 in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di F. Desideri - M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma 2019, p. 366.

artistica, non solo provoca la perdita della tradizionale dimensione artistica dell'arte, la sua dimensione auratica, basata sull'autorità, l'unicità, la rarità e l'eternità ma diventa anche un potente strumento di mediazione sociale e, allo stesso tempo, di produzione di senso collettivo.

Ritengo che sia proprio qui che le prospettive di Walter Benjamin e Jean-Luc Nancy, con le dovute cautele, possano trovare un punto di incontro e contaminazione, nell'intreccio tra percezione e singolarità, partecipazione, creazione di senso, che può avvenire solo attraverso un'emancipazione dell'opera d'arte dal carattere di merce da cui scaturisce una relazione non puramente auto-referenziale, egocentrata e contemplativa ma bensì intersoggettiva e partecipativa.

2. Singolarità, desiderio, senso.

Se ciò che sta alla base di questa nuova forma d'arte è la rarità e l'unicità che si esprime come bisogno che si estingue nel possesso e nel profitto, la singolarità si riferisce a un diverso rapporto con l'opera. La singolarità comporta un desiderio non patico. Un piacere disinteressato emancipato dalla dinamica del possesso.

Alla rarità e unicità onto-tecnica o onto-tecnologica come caratteristica chiave fondamentale dell'arte digitale *Cripto-NFT art*, possiamo opporre l'enfasi sul concetto di singolarità di ogni opera d'arte, richiamato più volte da Jean-Luc Nancy, come una modalità distinta di portare alla presenza o di avere luogo dell'opera d'arte che ha molteplici possibili formazioni, deformazioni e riformazioni che la rende resistente alle formulazioni categoriche generali.

Il concetto di singolarità diventa desiderio per l'immagine, per l'opera d'arte, non in una mera contemplazione statica e solitaria, ma nella performatività di ciò che fa: il suo prendere posto nel mondo reale con noi e tra di noi da qualche parte, qualche volta, in qualche modo, esponendoci a nostra volta a una strana, ma intima e singolare esperienza percettiva che colpisce i nostri sensi e che ha senso in modi che sono sempre in eccesso di significato o significazione ultima.

Così intesa, l'opera d'arte, l'immagine, cessa di essere concepita come un feticcio, un oggetto, opposto a un soggetto che la contempla, la consuma o la assimila. L'immagine viene spogliata della sua dimensione merceologica e restituita alla sua dimensione percettiva ed esperienziale che riguarda ogni singolo soggetto nella sua intimità e singolarità che tuttavia non è mai autoreferenziale, bensì sempre intersoggettiva. «Ciò che chiamiamo 'immagine', è ciò con cui entriamo in una relazione di piacere»¹⁰.

¹⁰ J.-L. Nancy, *L'immagine: "mimesis" e "methexis"*, in C.-C. Härle (ed), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005 p.7.

È bene precisare che il piacere a cui il filosofo di Strasburgo fa riferimento non è un piacere inteso in senso edonistico, non è il piacere che Byung Chul Han descrive nel primo capitolo de *La salvezza del bello*, ovvero, quel piacere immediato e istantaneo che viene ricercato sulle piattaforme *social*.

Un piacere che non scuote ma chiede solo un altro like. Quello a cui Jean-Luc Nancy si riferisce è infatti qualcosa di molto più profondo e non privo di implicazioni etiche. Nel momento in cui l'opera d'arte cessa di essere pensata e creata come un oggetto guidato dal bisogno, dal consumo, oggetto di proprietà a causa della sua rarità e unicità, ciò con cui ci relazioniamo non è solo un'immagine. Questo piacere o desiderio che proviamo di fronte all'immagine, alle opere d'arte, e che non può essere riempito da nessun tipo di proprietà, non potrà mai essere soddisfatto dalla padronanza. Ciò implica che l'opera sottratta al consumo diventa relazione reale. Attraverso l'opera infatti, ciò con cui ci relazioniamo è un mondo, o ciò che Jean-Luc Nancy ha ripetutamente definito come la circolazione del senso. L'immagine annuncia un mondo che non è riconducibile a un senso ultimo, ma è la continua e infinita circolazione e comunicazione di questo senso, sempre in atto. La realtà aperta a noi e l'apertura a cui ci rivolgiamo come esistenti nel mondo reale. Infatti, entrare in relazione con un'immagine, con un'opera d'arte, è entrare in una relazione particolare con il mondo in quanto mondo reale e concreto. Come scrive Nancy, «un'opera d'arte "dice" o "annuncia": sì, c'è un mondo, ed è qui»¹¹.

In maniera simile, Wim Wenders parlando della fotografia analogica, scrive: «Quel che mi interessa in una fotografia è solo e soltanto che mi mostri qualcosa che c'è, e che quindi guardandola non mi venga da dire né più né meno che «Allora esiste!»¹².

Al certificato di autenticità dell'opera, all'NFT, si sostituisce quello che Roland Barthes in riferimento alla fotografia analogica chiama certificato di presenza. Sebbene la fotografia possa mentire sul senso della cosa ritratta essa non può mentire sulla sua esistenza, sulla sua realtà.

Al contrario, nell'arte digitale «l'atto stesso di vedere viene delegato all'apparecchio. La possibilità di una successiva rielaborazione digitale indebolisce il legame col referente, anzi rende impossibile una dedizione alla realtà»¹³.

Quella che in altri tornanti della sua opera, in relazione alle relazioni di piacere, Jean-Luc Nancy ha chiamato adorazione, non è in alcun modo l'adorazione del

¹¹ J.-L. Nancy, «*L'art de faire un monde*», in C. Giunta – A. Janus (ed), *Nancy and Visual Culture*, Edinburgh University press, Edinburgh 2005.

¹² W. Wenders, *Landschaften. Photographien*, Schirmer / Mosel, Düsseldorf 2015, p. 229 in B. C. Han, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Einaudi, Torino 2022, p. 34.

¹³ B.C. Han, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, tr. it. S. Aglan-Buttazzi, Einaudi, Torino 2022, p. 34.

mondo attraverso l'adorazione delle immagini o degli idoli, ma «la lode del senso infinito [...] una lode essa stessa senza fine [...] alla misura dell'incommensurabile»¹⁴. Senso infinito che non è altro che il mondo che accade in ogni momento, come la condivisione dell'essere, l'apparire dell'essere-con-l'altro nel mondo reale come riconoscimento della finitudine dell'esistenza che si dà sempre come essere-gli-uni-con-gli-altri e non il culto di un'immagine unica ed eterna depositata su una *blockchain*.

Questo tipo di condivisione non ha niente a che vedere con la condivisione di contenuti su piattaforme digitali. La comunità della *Crypto-NFT art* usa non a caso un termine diverso: *to drop* (lasciar cadere) e non *to share* (condividere).

Al rapporto solitario creato dalla rarità e unicità delle opere d'arte, che si risolve nella contemplazione solitaria sui nostri dispositivi; all'auto-referenzialità e al rapporto personale con l'opera d'arte per cui l'esperienza artistica è qualcosa di totalmente individuale, Jean-Luc Nancy oppone la singolarità come una condivisione che è reale partecipazione, esposizione concreta degli individui gli uni agli altri, esposizione stessa dell'essere singolare plurale, comunità. L'intimità di una relazione che è sempre molteplice e senza appropriazione. Creazione di senso e condivisione di un mondo mai appropriabile poiché risiede nella singolarità incommensurabile di ogni esistente, di ogni soggetto. «L'arte è infatti originariamente spartizione del senso, esposizione carnale di un istante, di un tocco (sia esso pittorico, scultoreo, fotografico) che non possiamo far altro che ripetere, riaffermare, se intendiamo cogliere il passaggio da una presenza all'altra, da un'esistenza locale all'altra»¹⁵.

Non è un caso che l'ontologia singolare plurale (quasi una onto-estetica) di Jean-Luc Nancy trovi proprio nell'arte, nella singolarità dell'opera d'arte, la circolazione infinita del senso, che non ha da nessuna parte un accesso privilegiato e nessuna definizione ultima. La singolarità dell'opera d'arte non è mai rimossa per essere afferrata in un processo universale. Nancy chiama questo lavoro delle arti "trans-immanenza": apertura, spazializzazione.

Lo spazio a cui si riferisce l'ontologia di Nancy, e che trova il suo acceso privilegiato nell'arte, non è lo spazio illimitato della rete, del mondo virtuale, ma è lo spazio concreto della comparizione (*comparution*), cioè la relazione, il senso (come materia stessa dell'essere o dell'esistenza terrena), come corrispondente al modo d'essere della disposizione-comparizione, che non è né negativo né positivo in senso proprio, ma è quello dell'essere-insieme o dell'essere-con che non può essere

¹⁴ J-L. Nancy, *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo*, II, Cronopio, Napoli 2012, pp. 21-22.

¹⁵ G. Bornino, *Cogito diventa Imago: lo statuto plurale dell'arte da Nietzsche a Nancy*, in U. Perone (ed.), *Intorno a Jean-Luc Nancy*, Rosenberg & Sellier, Torino 2012.

dissociato dall'agire. Ontologia relazionale ed estetica che non può essere dissociata da un profondo impegno etico.

La singolarità delle immagini, delle arti in generale, come afferma Nancy, non ha solo a che fare con la negazione di una definizione ultima del senso. Ha a che fare con l'esposizione stessa del senso, sempre singolare plurale del nostro essere-con che co-implica sempre l'esperienza dell'altro (*l'immagine desidera un'alte-rità*), come individualità singolare plurale, ma soprattutto il nostro fare del mondo una realtà concreta fatta di soggetti in carne ed ossa e non di *avatar*.

Non a caso Nancy trova nell'arte il regime per eccellenza in cui il senso è esposto nella sua pluralità senza essere definito una volta per tutte, rendendo possibile la rimozione di ogni vincolo ideale o essenziale, liberando l'esistenza dalla circolazione del senso, e liberandola come questa stessa circolazione.

Rarità e singolarità esprimono non soltanto due modi diversi di esperire l'arte, ma due modi diversi di creare e intendere l'arte: merci oppure opere a cui corrispondono rispettivamente la contemplazione passiva e il bisogno, il possesso e il desiderio non patico, la partecipazione come condivisione di un mondo in comune.

Allo stesso modo, riflettono due diverse forme di soggettività. La prima è radicata in una concezione autoreferenziale del soggetto che, nonostante i suoi milioni di *follower*, tiene il mondo reale a distanza di sicurezza, preferendo creare una vita parallela in un mondo virtuale da vivere comodamente sul proprio divano.

Il secondo, come il chirurgo di cui parla Benjamin, vuole *sporcarsi le mani*. Passare attraverso un'esperienza partecipativa dell'arte al fine di creare con essa un nuovo senso di collettività e umanità.

Ciò che nasce come bisogno è destinato ad estinguersi e ad essere soddisfatto secondo una dinamica di possesso e assimilazione dell'altro, che non è quindi in grado di generare un mondo, un evento, un senso collettivo che vive di partecipazione e relazione, cosa che l'arte, invece, come desiderio, piacere, disinteressato e non patico può garantire.

Finché l'arte, le arti, si muoverà nel territorio dell'interesse e della proprietà, ciò che si perderà è la valorizzazione di una singolarità inesauribile che solo la partecipazione, la relazione reale e umana, il contatto, (le *touche*, come avrebbe detto Jean-Luc Nancy) come caratteristica fondamentale del mondo reale, possono dare.

Questo si contrappone alla connessione virtuale che non è condivisione e che, dando l'idea di potersi estendere in uno spazio illimitato, rimane invece nella virtualità di un tocco solo immaginato o desiderato o forse completamente rimosso e sostituito dal tocco solitario dei nostri dispositivi.

Come Carmelo Meazza aveva presagito in tempi non sospetti, nella rete, «ciò che chiamiamo condivisione è, il più delle volte, tecnicamente, una forma di

appropriazione»¹⁶. Per tale ragione, fino a quando ci si muoverà nel territorio dell'interesse, del possesso e del profitto ciò che andrà perduto sarà l'apprezzamento dell'opera come una singolarità inesauribile e condivisa. Poiché come scrive Velotti, rifacendosi a Maurizio Ferraris:

solo in quanto ogni oggetto – anche un oggetto fisico o ideale – che richiede di essere riconosciuto-apprezzato come opera d'arte deve essere riguardato come oggetto sociale: richiede cioè un riconoscimento intersoggettivo possibile. *Non* un riconoscimento semplicemente istituzionale, convenzionale, stipulativo o per delega, ma un riconoscimento che nasce (se nasce) da un accordo sentito (se accadrà che *sarà sentito*) in prima persona, da ciascuno, che *dovrà poterlo* esigere da ciascun altro¹⁷.

3. Osservazioni conclusive

Come annunciato nell'introduzione di questo articolo, l'intento non era quello di dare una risposta definitiva né fare della *Crypto-NFT art* il paradigma dell'arte contemporanea digitale. Il senso principale, di cui starà al lettore valutare, è stato quello di offrire una prospettiva sul rapporto arte e tecnologia e sulle sue implicazioni. Prospettiva in alcun modo definitiva ma aperta a nuove riflessioni e osservazioni critiche. L'incontro fra arte e tecnologia non è necessariamente negativo sebbene queste righe abbiano potuto far nascere questo sospetto. Non possiamo sottrarci alla transizione da una forma di vita analogica a quella digitale.

Tuttavia possiamo e dobbiamo comprendere questa transizione guardando non soltanto alle potenzialità che la tecnologia offre ma ancor di più alle sue vulnerabilità e ai suoi pericoli.

È certo che la filosofia dell'arte dovrà cambiare i suoi abiti, rimodulare e ripensare categorie e concetti che fino a qualche tempo fa erano in grado (forse) di spiegare e comprendere hegelianamente il *Realität Geist*, lo spirito della realtà.

In questo senso credo che il concetto di strabismo cui si riferisce Jean-Luc Nancy possa essere rimodulato e riutilizzato al fine di non rimanere imbrigliati in categorie troppo rigide e forse obsolete. «Un occhio empirico, l'altro teorico. Un occhio alla parete della mostra, l'altro al testo del catalogo. Questa visione strabi-

¹⁶ C. Meazza, *L'effetto del reale e la prossimità del tra-noi. Fenomenologia del parergon*, Guida Editori, Napoli 2018, p. 236.

¹⁷ S. Velotti, *Valutare e descrivere. Il problema di un'ontologia d'arte*, in «Rivista di estetica», 39 (2008), p. 10.

ca è importante. Ci insegna molto. Ci porta fuori da una visione semplicemente ignorante o da una visione ridotta al fascino delle impressioni»¹⁸.

Non dobbiamo correggere o resistere a questo strabismo poiché ciò non significherebbe affatto produrre una descrizione migliore o più adeguata di ciò che costituisce l'arte nel suo rapporto alla tecnologia. Questa resistenza non porterebbe neppure a una teoria ontologica da cui far derivare un'etica pratica o una politica che ci permetta in qualche modo di vedere dritto. Ancor meno comporterebbe la possibilità di sviluppare nuove e migliori pratiche di sguardo. Resistere a questo strabismo non farebbe altro che creare una frattura produttiva tra arte e discorso, tra teorico ed empirico.

Il mondo delle arti può certamente trovare delle risorse preziose nell'utilizzo della tecnologia questo però soltanto se non si dimentica che l'umano deve essere protagonista cosciente e consapevole e non mero consumatore inconsapevole della tecnologia.

La tecnologia infatti non dovrebbe mai rappresentare la versione "povera", la "brutta copia" dell'originale ma un nuovo linguaggio di cui è protagonista tanto l'opera quanto lo spettatore e che in essa ritrova un'esperienza dell'umano condivisa. Se l'arte viene pensata e prodotta a partire da una tecnologia che è guidata dal profitto e dal bisogno allora forse abbiamo già perso il valore dell'arte come esperienza creatrice di senso e di valori, mai appropriabile, sempre condivisa e condivisibile. Come creazione di un mondo.

Da quanto emerso, sembra difficile liberarsi dall'impressione che il fenomeno della *Crypto-NFT art* non sia in fondo un prodotto del sistema dell'arte che ha ormai assunto a tutti gli effetti i caratteri di un sistema finanziario, seppur diversamente regolamentato. È chiaro che le arti, in un modo o nell'altro, abbiano sempre avuto a che fare con il profitto ma esso non può coincidere con l'orizzonte del senso delle arti.

Il rischio e il pericolo che l'utilizzo di tecnologie sempre più automatizzate e che fanno a meno dell'umano è quello che già vent'anni fa Régis Debray aveva presagito con grande lucidità. Quello di creare «una cultura di sguardi senza soggetti e di oggetti virtuali [in cui] l'altro diventa una specie in via di sparizione, e l'immagine, immagine di se stessa»¹⁹.

¹⁸ J.-L. Nancy, *Painting [and] Presence. The Birth to Presence*, Stanford University Press, London 1993, p. 360 (T.d.A.).

¹⁹ R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, tr. it. A. Pinotti, Magonza, Arezzo 2020, p. 266.

La bulimia delle immagini resa possibile dall'implementazione tecnologica implica una uniformità e omologazione del visivo dovuto proprio all'adeguamento al mondo digitale.

A tal proposito concludo con una domanda, utilizzando le parole di Massimiliano Gioni nella dichiarazione introduttiva della cinquantacinquesima Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia del 2013: «quale spazio è concesso all'immaginazione, al sogno, alle visioni e alle immagini interiori in un'epoca assediata dalle immagini esteriori?»²⁰.

Bibliografia

- Accoto, C., *Il mondo dato. Cinque brevi lezioni di filosofia del digitale*, Egea, Milano 2017;
- Id. *Il mondo ex machina. Cinque brevi lezioni di filosofia dell'automazione*. Egea, Milano 2019;
- Benjamin, W., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei Media*, a cura di A. Pinotti - A. Somaini, Einaudi, Torino 2012;
- Id. *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica*, ed. integrale comprensiva delle cinque stesure, a cura di F. Desideri - M. Montanelli, Donzelli Editore, Roma 2019;
- Barthes, R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003;
- Bornino, G., *Cogito diventa Imago: lo statuto plurale dell'arte da Nietzsche a Nancy*, in U. Perone (ed.), *Intorno a Jean-Luc Nancy*, Rosenberg & Sellier, Torino 2012, <https://books.openedition.org/res/678?lang=it>;
- Castro, J. C., *Learning and teaching art through social media*, in «Studies in Art Education» 53, 2 (2012), pp. 152-169;
- Debord, G., *La Société du Spectacle*, Buchet/Chastel, 1967, tr. it. *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2008;
- Debray, R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Magonza, Arezzo 2020;
- Desideri, F., *Oggetti attivi. Sulla singolarità delle opere d'arte*, Mimesis, Milano 2021;
- Dukedom, C., *The Nft Revolution - Real Estate Edition: 2 in 1 practical guide for beginners to create, buy and sell Non-fungible tokens & disruptive projects of virtual land, properties and worlds*, 2021;
- Falcinelli, R., *Figure. Come funzionano le immagini dal rinascimento a Instagram*, Einaudi Editore, Torino, 2020;

²⁰ M. Gioni, *Dichiarazione introduttiva della cinquantacinquesima Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia del 2013*, <https://www.labiennale.org/it/arte/2013/il-palazzo-enciclopedico>.

- Franceschet, M., <https://www.lavoce.info/archives/89134/crypto-art-nascita-e-caduta-di-un-movimento-artistico/>;
- Ferraris, M., *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007;
- Gioni, M., *Dichiarazione introduttiva della cinquantacinquesima Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia del 2013*, <https://www.labiennale.org/it/arte/2013/il-palazzo-enciclopedico>;
- Giunta, C., - Janus, A., *Nancy and visual culture*, Edinburgh University press, 2017;
- Groys, B., *In the flow*, Verso, London, New York 2018;
- Han, B.-C., *La salvezza del bello*, Edizioni Nottetempo, 2019;
- Id., *Nello sciame. Visioni del digitale*, Edizioni Nottetempo, 2015;
- Id., *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Einaudi Torino 2022;
- Haywort, E. M., *The Ultimate Non Fungible Token (NFT) Guidebook: A Practical Guide to Everything NFT in Everyday Language*, Sam Nakamoto, 2021;
- Matteucci, G., *Estetica e natura umana. La mente estesa tra percezione, emozione ed espressione*, Carocci, Roma 2019;
- Meazza, C., *L'effetto del reale e la prossimità del tra-noi. Fenomenologia del parergon*, Guida Editori, Napoli 2018;
- Nancy, J.-L., *The Birth to Presence*, trad. ingl. di B. Holmes e al, Stanford University Press, London 1993;
- Id. *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano 2002;
- Id., *Image et violence L'image - Le distinct. La représentation interdite*, Édition Galilée, Paris 2002, tr. it. *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, 2002;
- Id., *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003;
- Id., *L'immagine: "mimesis" e "methexis"*, in C.C. Härle (ed.), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005;
- Id., *L'adorazione. Decostruzione del cristianesimo, II*, Cronopio, Napoli 2012;
- Id., *Il disegno del piacere*, Mimesis, Milano 2019;
- Kawasaki, G. - Fitzpatrick, P., *The Art of Social Media: Power Tips for Power Users*, Penguin Putnam Inc, Usa 2014;
- Lux, S., *Di che aura parliamo? Aura, ovvero della meravigliosa modifica della nozione stessa di arte*, <https://journals.openedition.org/estetica/1611?lang=en> pp.131-148;
- Plume, C. J., - Dwivedi, J. K., - Slade, E. L., *Social Media in the Marketing Context: A State of the Art Analysis and Future Directions*, Chandos Publishing, Elsevier, Oxford 2016;
- Quintarelli, S., *Capitalismo Immateriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2019;
- Id. *Intelligenza artificiale*, Bollati Boringhieri, Torino 2020;

-
- Suess, A., *Instagram and Art Gallery Visitors: Aesthetic experience, space, sharing and implications for educators*, 2020 <https://www.researchgate.net/publication/325482891>;
 - Thomas, V. L., - Chavez, M., - Browne, E. N., - Minnis, A., *Instagram as a tool for study engagement and community building among adolescents: A social media pilot study*, in «Digital Health Volume», 6 (2020), pp. 1-13;
 - Valéry, P., *La conquête de l'ubiquité* apparso in *De la musique avant toute chose*, Éditions du Tambourinaire, 1928 ;
 - Vercellone, F., *Il futuro dell'immagine*, Il Mulino, Bologna 2017;
 - Velotti, S., *Valutare e descrivere. Il problema di un'ontologia d'arte*, in «Rivista di estetica», 39 (2008), pp. 281-291;
 - <https://www.atribune.com/progettazione/new-media/2017/10/instagram-artisti/>
 - <http://www.d-com.it/blog/covid-19-social-media-cambiata-la-comunicazione-anche-quella-aziendale-lemergenza/>
 - <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
 - <https://www.unina.it/-/1315975-l-arte-svelata-dal-pensiero-digitale->

NOTE E RECENSIONI

Sonečka: parola esatta, parola nuova. Note su L. Gobbi, Nicodemo a San Pietroburgo: Dostoevskij, due donne e la laicità della grazia

Giulia Zaccaro

«In questo, l'odio come l'amore è una passione senza limiti»
Jacques Lacan, *Il Seminario. Libro I*

«Quando il prato ingiallendo ondula,
io scorgo nei cieli Iddio» Michail Lermontov

«Sì, confesso che ho faticato a leggere perché le lacrime velavano gli occhi»¹ scrive Romano Màdera nell'introdurre il libro di Lorenzo Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo: Dostoevskij, due donne e la laicità della grazia*, un testo *esatto e nuovo*, come la parola di grazia, come la parola *concreta e piena* di Sonja Marmeladova.

Lorenzo Gobbi è insegnante, musicista, poeta, traduttore e curatore delle opere di Rainer Maria Rilke e Etty Hillesum. Nelle parole di Gobbi – in questo testo come altrove – si intravedono la dolcezza di Marc Chagall, lo studio e la frequentazione assidua della letteratura cristiana antica, la sensibilità all'esperienza dell'inconscio, testimoniata dalla vicinanza con la proposta analitica di Màdera e l'ascolto del testo junghiano. Ma ciò che soprattutto emerge dal lavoro di Gobbi e ciò che desideriamo far toccare è la *chiarezza* accogliente e inaspettata di una parola sempre *rivolta*, al più *intimo di sé* e dunque al *legame*. «Chi pensa il più profondo ama il più vivo»² recita un verso di Friedrich Hölderlin, ripreso e commentato da Martin

¹ R. Màdera, *In Risonanza*, introduzione a L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo. Dostoevskij, due donne e la laicità della grazia*, Mimesis, Milano 2021, p. 9.

² F. Hölderlin, *Poesie*, tr. it. G. Vigolo, Mondadori, Milano 1971, citato in M. Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, tr. it. U. Ugazio - G. Vattimo, Sguardo Edizioni, Città di Castello 1996, pp. 48-49.

Heidegger in *Che cosa significa pensare?*. Leggere Dostoevskij, accompagnati dalla prosa poetica e pensante di Gobbi, significa immergersi nella profondità *aperta e rivolta* che abita il Medesimo, quasi una «prossimità intima»³ – così Pavel Florenskij ne *La Colonna e il Fondamento* – risvegliata dall'incontro con il mondo *altro* del testo dostoevskijano. Insieme a Paul Ricoeur di *Ermeneutica biblica ed ermeneutica filosofica* potremmo dire che il cammino della comprensione di sé – della propria gioia e sofferenza – si compie ascoltando la voce *altra* di un testo che ci interpella e ci convoca⁴. Crediamo che *Nicodemo a San Pietroburgo* sia una risposta – o un tentativo di risposta – alla voce insieme ferma e sommessa di Sonja Marmeladova. Dietro a Sonja, Cristo velato di *Delitto e Castigo*, si nasconde una seconda voce ancora più silente, quella di Lizaveta Ivanovna, «o semplicemente Lizaveta, come la chiamavano tutti, la sorella minore di quella stessa Alëna Ivanovna, la vecchia vedova di un registratore di collegio»⁵. Dostoevskij ci offre una rapidissima descrizione di questo personaggio misterioso e marginale:

Lizaveta era di estrazione piccolo-borghese, non apparteneva alla classe dei funzionari, era nubile e tremendamente sgraziata, di altezza notevole, con lunghi piedoni che parevano storti in fuori, sempre calzati in scarpe di capretto scalcagnate, e si teneva molto pulita. Ma la cosa principale, di cui si meravigliava e rideva lo studente, era che Lizaveta ogni due per tre era incinta... – Ma non hai detto che è un mostro? – osservò l'ufficiale. – Sí, così scura di carnagione che pare un soldato travestito, ma, sai, non è affatto un mostro. Ha un viso e degli occhi così buoni. Davvero, molto. La prova è che a tanti piace. Così tranquilla, mite, remissiva, accondiscendente, sempre accondiscendente. E il suo sorriso è perfino molto bello. – Non sarà che piace anche a te? – rise l'ufficiale. – Per la sua stranezza.⁶

Lizaveta vive e muore senza un grido, «come avrebbe fatto un albero o un arbusto»⁷, recisa dalla scure di Rodja come si falcia un fiore di campo, senza accorgersene. Lizaveta è il solo personaggio a non pronunciare nemmeno una parola. «Tutti parlano con tutti, nel romanzo di Dostoevskij: nessuno sta mai zitto»⁸, scrive Gobbi. In *Delitto e Castigo* tutti strepitano e si agitano, e si ha come l'impressione

³ P. Florenskij, *La Colonna e il Fondamento della Verità*, a cura di N. Valentini, San Paolo, Cinisello Balsamo 2010, p. 328.

⁴ P. Ricoeur, *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*, tr. it. A. Sottili, Paideia, Brescia 1983.

⁵ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo. Romanzo in sei parti e un epilogo, Prefazione* di N. Ginzburg, con un saggio introduttivo di L. Grossman, tr. it. E. Guercetti, Einaudi, Torino 2018, p. 139.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 53.

⁸ *Ivi*, p. 43.

di essere sommersi dalle parole *vuote* di cui scrive Jacques Lacan in *Funzione e Campo*. Gli «occhi così buoni» di Lizaveta sono invece «parola all'estremità del silenzio»⁹, come scrive Adriano Dell'Asta: silenzio incessante e nonostante tutto parola *piena*.

Lorenzo Gobbi legge *Delitto e Castigo* con lo sguardo «molto bello» di Sonja e Lizaveta. Con questi occhi l'autore *rinarra* la propria biografia intrecciandola con la biografia collettiva dei primi mesi di quarantena del 2020. Annodando intimo e politico, privato e comunitario, l'autore interroga soprattutto i tanti Raskol'nikov che hanno abitato l'isolamento pandemico, ovvero i propri *doppi impresentabili* come direbbe sempre Màdera,. Siamo insieme Sonja e Raskol'nikov, il corpo delle parole *piene* e la spettralità delle parole *vuote*: le parole astratte.

«Ferita e varco e dolorata soglia lei ch'è appunto questo»¹⁰ leggiamo in un altro testo di Gobbi, *La gioia è un turbine di quiete*. La lettura di queste pagine spalancate, scritte nel *claustrum* di una Verona deserta e di una primavera mai vista, ricorda e ricrea l'apertura di un *varco*, forse ancora timido e infantile come il volto del Principe Myskin e nondimeno spazioso. Scrive Gobbi: «Una domanda che vive in me da decenni non poteva trovare momento migliore»¹¹. È la domanda di Lizaveta e di Sonja, le due *miti* di *Delitto e Castigo*, transiti di laica grazia.

Riportiamo nella sua interezza l'incipit di *Nicodemo a San Pietroburgo*.

Mi trovo sulla soglia di una primavera mai vista, silenziosa, vuota dei passi e delle voci che di solito mi raggiungevano qui, discrete, nel mio studio nel cuore antico di Verona ormai senza più passi né sguardi, senza le fiumane poliglote dei turisti, senza amici da visitare, senza la vista del fiume, delle colline, delle montagne verso Nord che sempre ho tanto amato; una primavera di ansia e lutto per molti che già temono o sperano o piangono, come faccio anch'io. Una solitudine nuova si aggira per le strade, sfiora i muri delle case e li raggela: si attende soli, si spera soli, da soli si affrontano le cure, si muore soli e da soli si viene sepolti. *Il lamento dei morti è la voce profonda, il basso vibrante che sostiene il coro delle rondini appena tornate*: lo avverto distintamente al di sotto e dentro il garrire che accerchia nell'alto la torre comunale e si fa sentire fin qui. *È bene che io lo senta: in realtà, è molto tempo che lo ascolto; nulla che ne prescinda o che lo ignori può riguardarmi davvero*. Temo anche per mia moglie, per i miei cari (entrambi i miei anziani genitori si sono ammalati di polmonite bilaterale da coronavirus), per gli amici, per tutti e anche per me, ma quella voce mi spinge a una

⁹ A. Dell'Asta, *Una parola all'estremità del silenzio. Il Cristo teologico di Dostoevskij*, in «Comunio» (1981), pp. 71-90, citato in *Dostoevskij e l'Iconicità*, prefazione a J. Rolland, *Dostoevskij e la questione dell'Altro*, tr. it. A. Dell'Asta JacaBook, Milano 1990, p. 44.

¹⁰ L. Gobbi, *La gioia è un turbine di quiete, poesie 2000-2009*, AtiEditore, Milano 2014, p. 126.

¹¹ Id., *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 12.

domanda che posso farmi solo qui, dopo aver spento Skype, dopo aver “silenzia-
to” il cellulare e tutti gli strumenti che mi permettono di vedere volti e di sentire
voci anche così, in questo tempo sospeso, nel silenzio irrealmente che si è sovrappo-
sto al mio silenzio di sempre.¹²

Nella bellezza crudele della primavera 2020 la voce di Dostoevskij chiede di
essere riascoltata: è il tempo *esatto*, né prima né dopo, per incontrare di nuovo uno
dei grandi padri della letteratura russa, forse il Padre. Non tutte le solitudini e non
tutte le sofferenze invocano il testo dostoevskijano. Il tempo adatto per leggere
Dostoevskij non è il tempo cronologico e quotidiano. Come il tempo dello Spirito o
del dialogo autentico, il tempo di Dostoevskij non può essere stabilito in anticipo:
irrompe. Così l’incontro con il genio russo accade quando il dolore perfora ogni
trama di senso e spezza ogni consolazione. È l’esperienza radicale della κένωσις,
dello *svuotamento* paolino. Il crollare del senso astratto crea varchi, anche se tra-
umatici. Κένωσις è una parola che torna più volte nel testo di Gobbi, fino a diventa-
re cifra per una nuova comprensione di *Delitto e Castigo*. A che cosa si dona spa-
zio, a chi si *cede il passo*, come Mitja ne *I Fratelli Karamazov*? Al prossimo, alla
grazia, alla possibilità che la domanda di Gobbi faccia *nido* nel proprio cuore deserte-
to: «Quale chiesa vorrebbe o potrebbe – potrà o vorrà, o già vuole e può – accoglie-
re Sonja? Quale chiesa riconosce o riconcerebbe Sonja, onora o onorerebbe
Sonja?»¹³. «Che cosa sarei senza Dio? Egli fa tutto»¹⁴ risponde Sonja a Raskol’nikov
e ai «tanti Raskol’nikov che sono in noi e anche di quelli che sono fuori di noi»¹⁵. E
quale Dio fa *nido* nell’abbraccio tra una prostituta e un assassino? Scrive Rozanov,
filosofo, scrittore russo e figlio ideale di Dostoevskij: «Lì vi si annida Dio. In un mor-
bido tepore. Perché è un nido – così sacro da cercarlo lo stesso Dio. Non discute:
vi è anche il Dio dell’Universo. Ma io preferisco in qualche modo “Il Dio del Nido”»¹⁶.

Che Dio sia o non sia, lo sfiorare della grazia esiste: «lì il Cristo è presente in
una pienezza inimmaginabile»¹⁷, scrive Gobbi. È allora che l’Io si spoglia di sé, del-
la propria ostinata solitudine per ritrovare «il contatto diretto con la terra, intimo e
amoroso»¹⁸, leggiamo nel testo. Insieme a Raskol’nikov e forse proprio quando ci
sentivamo lontanissimi da lui, abbiamo vagato da uno spazio chiuso ad un altro
dimenticandoci della luce buona del sole e dell’azzurro del cielo. «Ricorda: il Cielo

¹² *Ivi*, p. 10.

¹³ *Ivi*, p. 12.

¹⁴ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 405.

¹⁵ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 68.

¹⁶ V. Rozanov, *L’Apocalisse del nostro tempo*, a cura di A. Pescetto, Adelphi, Milano 1979, p. 169.

¹⁷ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit. p. 12.

¹⁸ *Ivi*, p. 65.

è come la terra. E ciò che viene rivelato al Cielo vien rivelato “in un sussurro” anche alla terra”¹⁹, scrive Rozanov.

Parola e pensiero sono spinti ai margini di se stessi, incontrando a loro volta il margine incandescente della sofferenza dostoevskijana. E in questo farsi più flessibile della parola, il pensiero ritrova la fedeltà alla propria contingenza biografica, senza per questo chiudersi in essa, ma ridando al dolore – e alla gioia, soprattutto – esattezza, fiducia e senso. Crediamo infatti che le pagine autobiografiche del testo di Gobbi si possano leggere come un riscrivere la propria sofferenza per darle una nuova *concretezza*, una nuova *pietà*, fatta di gesti antichi e semplici: «lavare, rammendare», e poi piangere, queste «le azioni notturne – [...] che sono forse l'unico perdono possibile»²⁰. Il semplice stare accanto è *azione* consolatoria, quando la presenza è buona e calda. «Stare stretti – πικνῶς»²¹ scrive Florenskij nel capitolo de *La Colonna e il Fondamento* dedicato all'amicizia ascetica e all'ascesi dell'amicizia. Non basta amarsi, bisogna stringersi. È allora che tocchiamo il tragico del racconto altrui, divenendo *capaci* di accoglierlo senza paura, per quanto è possibile. E vorremmo aggiungere con Rozanov: « “Un uomo è stato schiacciato” e io non voglio ascoltare “l'imitazione di Tommaso da Kempis” »²². E allora cosa far-sene della parole di una consolazione ormai decomposta? Scrive Gobbi:

Penso ai tanti consolatori molesti che religiosamente si accostano a chi vive il lutto – l'ho sperimentato di persona nella vedovanza che ho vissuto a soli 32 anni: coloro che credevano di consolarmi dicendomi che non dovevo piangere perché se piangevo significava che non avevo fede [...] Magari, mi spiegavano anche che il dolore che stavo provando era “un dolore da privazione”, e dunque non era “nemmeno un dolore nobile”: ero “come il bambino a cui hanno sottratto il ciuccio e che si dispera per questo” – ma... chi ha detto che i bambini fanno cose sbagliate? Chi può affermare che un ciuccio non valga niente? E poi: è un paragone corretto, questo? Non può disperarsi e soffrire un trentenne che vede morire di cancro sua moglie? A chi fa torto? Perché può suscitare tanto sdegno?²³

Leggendo, è la concretezza che ci ha sorpreso e con questa parola intendiamo la mistica concreta di Florenskij, il quale osa chiamare la teologia «scienza sperimentale»²⁴. Gobbi affida al lettore il proprio lutto, la propria angoscia, forse la

¹⁹ V. Rozanov, *L'Apocalisse del nostro tempo*, cit., p. 174.

²⁰ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 45.

²¹ P. Florenskij, *La Colonna e il Fondamento della Verità*, cit., p. 450.

²² V. Rozanov, *L'Apocalisse del nostro tempo*, cit., p. 151.

²³ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 48.

²⁴ Si veda di P. Florenskij oltre all'opera già citata *La Colonna e il Fondamento della Verità, Empiria e Empirismo*, in Id., *Il Cuore Cherubico. Scritti teologici, omiletici e mistici*, a cura di N. Valentini - L. Zak, San

propria rabbia, e l'indomabile forza che la debolezza nasconde. Non fanno questo gli eroi dostoevskijani, Rodja, Ivan, Kirillov, e la stessa Sonja? La testimonianza biografica spezza la consolazione *astratta*. La singolarità della sofferenza sovverte la gerarchia tra chi è fa fronte al dolore – *l'eroe* – e chi invece ne viene schiacciato perché non *vuole* resistere. Scrive l'autore:

Il diritto a sentirsi schiacciato dal male e a poterlo dire senza essere tacciato di viltà o di indegnità, il diritto a non essere un "guerriero" senza macchia? A chi reca offesa? Chi può davvero arrogarsi il diritto di dirgli che, se fa così, se piange e mostra di aver paura del male e della morte, dimostra di non essere ciò che potrebbe o dovrebbe essere e dunque delude tutti perché si palesa come indegno? Insomma, chi non si sente un guerriero, chi ha paura, chi piange, chi teme per il futuro dei suoi figli, chi sente la sofferenza e l'ansia che lo schiacciano e sa che la misura della sofferenza è immensa, sappia che "è peccato, peccato", che "sentimenti simili sono un grande peccato" anche da un punto di vista laico. Che non c'è pietà per nessuno a questo mondo: gli dèi, quali che siano, non perdono la concretezza della sofferenza umana.²⁵

Delitto e Castigo è un romanzo su Cristo e sull'innocenza, sull'offendere la Debolezza altrui e sull'espriare la colpa commessa. Sonja è certamente l'icona della sofferenza tutta. È lo stesso Raskol'nikov a riconoscerlo: «Non mi sono inchinato a te, ma a tutta la sofferenza umana»²⁶ si giustifica maldestramente il protagonista del romanzo quando per la prima volta entra nella casa di Sonja. L'eroina di *Delitto e Castigo* è figura di Cristo, lo provano le tante corrispondenze vetero e neotestamentarie che Lorenzo Gobbi riporta nel testo. Sonja è l'«agnello condotto al macello»²⁷ che profetizza Isaia, è il servo sofferente «che ben conosce il patire»²⁸, è il Cristo giovanneo che offre la sua vita per gli amici, è il chicco di grano che muore dando molto frutto. E tuttavia ciò che rende viva la metafora Sonja-Cristo non è solo il suo dichiararsi colpevole di tutto e di tutti – paradosso tipico della spiritualità del monachesimo ortodosso –, dunque il suo eroismo ascetico: ciò che convince e rende abitabile la durezza di queste formule paradossali è la *concretezza* terrena dell'amore che Sonja dona a Raskol'nikov. È solo il farsi corpo della Parola – un corpo di donna innamorata – a restituire la voce a chi ha ucciso se stesso. Così Gobbi:

Paolo, Milano 2014.

²⁵ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 49.

²⁶ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 372.

²⁷ *Is* 53, 7.

²⁸ *Ibidem*.

Sonja restituisce a Raskolnikov la voce: “a voce alta” deve dire “io ho ucciso”; deve usare la voce finalmente come va usata. Dopo tanto gridare, sussurrare, insinuare, blandire, accusare, ipotizzare, sostenere e argomentare, Rodion adesso deve solo dichiarare, a voce alta, nel silenzio della notte – ma essere certo, prima di prendere la parola, che gli altri possono udirlo. Deve riempire il silenzio con quell’unica parola, dopo averlo riempito fin all’orlo con un oceano di parole inutili o diaboliche.²⁹

Rodja ha ucciso due donne, sì, ma con questo atto egli si uccide chiudendosi nell’*astrazione*. Gobbi nota come Dostoevskij scelga tre aggettivi specifici per descrivere il suo eroe: «scettico», «astratto», «crudele». Il più pericoloso è *astratto*. Florenskij direbbe che Rodjon è l’uomo del raziocinio e non della ragione: se la ragione – la ragione *antinomica* e relazionale perché salvata dal Mistero della triunità – accoglie e acconsente alla vita, il raziocinio «è avverso alla vita perché cerca di mortificarla»³⁰. Scrive il filosofo ne *La Colonna e il Fondamento*:

L’lo odia ogni lo fuori da se stesso, perché il secondo lo non è lo per lui, si sforza di escluderlo fuori dalla sfera dell’essere; siccome poi anche l’lo passato è visto oggettivamente, cioè come non-lo, anch’esso è destinato all’esclusione. L’lo non sopporta se stesso nel tempo, nega in ogni maniera se stesso nel passato e nel futuro, e perciò (essendo il nudo adesso un punto zero quanto a contenuto) odia ogni suo contenuto concreto, cioè ogni sua vita propria. [...] Soltanto una finzione (atomo, monade ecc), solo un’astrazione ipostatizzata del momento e del punto in sé inesistenti.³¹

Sonja ama disperatamente questa «ombra razionalistica di persona», Raskol’nikov, e lo ama *per nulla*, intuendo la bontà e il profondo calore dell’uomo che ha di fronte. Non c’è *nulla* di più doloroso e ustionante dello sguardo femminile: «più che colpevole, Rodion si sente ridicolo. A queste condizioni, essere amato è dolore: uno spasmo lancinante»³², scrive Gobbi. Anche Sonja si inchina «alla sofferenza tutta». «Solo lei poteva dire a Raskol’nikov che Dio è amore, resurrezione e vita»³³ leggiamo in *Nicodemo a San Pietroburgo*: solo una donna innamorata – come lo era Liza dell’anonimo protagonista di *Memorie del Sottosuolo* – può entrare nello *sheol* dell’astrazione mortifera e uscirne senza odio. Sonja conduce Raskol’nikov fuori dal sepolcro in cui si era murato vivo, la disperazione. Non è un caso se l’intero romanzo ruota attorno all’episodio giovanneo della Resurrezione di

²⁹ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 65.

³⁰ P. Florenskij, *La Colonna e il Fondamento della Verità*, cit., p. 39.

³¹ *Ivi*, p. 38.

³² L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 63.

³³ *Ivi*, p. 59.

Lazzaro: Rodja chiede a Sonja di leggere ad alta voce questo passo evangelico. Rodja implora – forse ancora inconsciamente – la parola piena di Resurrezione. La risposta che Sonja gli darà è la parola di Cristo a Nicodemo: «In verità, in verità io ti dico, se uno non nasce dall'alto, non può vedere il regno di Dio»³⁴. Come Nicodemo anche Rodja incontra Sonja di notte, in *segreto*. Ed è uscendo dal segreto che Rodja/Nicodemo potrà rinascere «in spirito e verità», *incarnandosi* finalmente.

Κένωσις è *incarnazione* perché, come scrive Jean-Luc Nancy ne *La Dischiusura*: «Il "corpo" dell'incarnazione" è quindi il luogo o piuttosto l'aver luogo, l'evento di questo svanire»³⁵. Facendosi toccare e abbracciare da Sonja, Rodja compie l'atto di ascetismo eroico, il *podvig* della spiritualità ortodossa. Così Gobbi: «*podvig* – la scelta coraggiosa, l'atto religioso che esprime e concretizza l'intimo tendere a Dio, l'aspirare alla comunione con il divino»³⁶. Rodja confesserà ad alta voce e con parola *esatte*: «lo ho ucciso». *Podvig* è l'atto etico e kenotico verso la santificazione: si rinuncia a sé, alla sofferenza dell'«auto-clausura dell'egoismo ontologico e dello stato puramente interiore»³⁷. Ormai il varco è aperto: *incipit vita nova*. Così Sonja: «Allora Dio ti manderà di nuovo la vita. Andrai? Andrai? – gli domandava, tremando tutta come in preda a una crisi, afferrandogli entrambe le mani, stringendole forte nelle proprie e fissandolo *con sguardo di fuoco*»³⁸.

Anche Sonja risorge, anche la preghiera del suo «sguardo di fuoco» è stata esaudita: ora il chicco di grano cade sul suolo fertile di un amore corrisposto. Così Gobbi, in uno dei passaggi più acuti e illuminanti di *Nicodemo a San Pietroburgo*:

È grazia anche questa: potersi offrire, potersi donare, poter correre il rischio. Non sempre accade: ciò che torturava Sonja, forse, più di ogni altra cosa, era proprio questa impossibilità di offrirsi come grazia ricevendo grazia al tempo stesso. [...] Credo che, senza saperlo, Sonja pregasse Dio per ottenere esattamente questo: la fecondità rischiosa del seme che il seminatore sparge a gesti ampi, dalla mano che descrive una parabola nell'aria. Il seme gettato respira, forse, inala la purezza dell'azzurro invisibile ma indubitabile prima di invertire la sua corsa e farsi incontro al terreno che forse non sa o non attende, che magari non vuole né può: che non lo accoglierà, dunque, e non gli permetterà di germogliare al *tempo adatto*.³⁹

³⁴ Gv 3, 1-8.

³⁵ J.-L. Nancy, *La Dischiusura. Deostruzione del Cristianesimo I*, tr. it. R. Deval - A. Moscati, Cronopio, Napoli 2021, p. 121. Ringrazio Monica Gorza per la segnalazione di questo passaggio.

³⁶ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 55.

³⁷ P. Florenskij, *La Colonna e il Fondamento della Verità*, cit., p. 67.

³⁸ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., p. 485.

³⁹ L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 70.

Se la grazia non è questo allora non è nulla, ci dice Gobbi. Se la grazia non è la delicatezza «di fuoco» di due mani che si afferrano allora non è parola credibile. Così nell'epilogo del romanzo: «Ma ora le loro mani non si staccavano; lei gli rivolse un'occhiata rapida, di sfuggita, non disse nulla e chinò gli occhi a terra. Erano soli, nessuno li vedeva»⁴⁰. Il Dio di Sonja è *tra* noi, oltre il coraggio e la paura, oltre la debolezza e la forza, oltre Sonja stessa. Facendosi laico e quasi *inesistente*, il Dio di *Delitto e Castigo* non teme di perderci: «è più grande del nostro cuore»⁴¹, come nella *Prima Lettera di Giovanni*. «La grazia produce vita buona»⁴², scrive Gobbi. Lizaveta ritorna nelle ultime pagine di *Delitto e Castigo*, in Siberia. L'esistenza silente di Lizaveta nasce nel simbolo della riconciliazione avvenuta. Rientrato nel carcere, Raskol'nikov si accorge che sotto il cuscino è comparso il Vangelo che Lizaveta aveva regalato a Sonja e di quello stesso Vangelo Sonja gli aveva letto il miracolo della resurrezione di Lazzaro. Quasi unavvisata. *Après coup*, ci accorgiamo che il volto mite di Lizaveta è sempre stato presente e che il suo cadere si è fatto «basso muggente sotto i chiari soprani»⁴³, voce portante sotto il canto degli uomini lieti, come scrive Søren Kierkegaard citato da Pavel Endokimov in *Teologia della Bellezza*. Lizaveta è «la voce dei sacrificati», la sola bocca che *insensatamente* può esclamare: «Dio è amore!».

Bibliografia

- Dostoevskij, F., *Delitto e castigo. Romanzo in sei parti e un epilogo*, Prefazione di N. Ginzburg, con un saggio introduttivo di L. Grossman, Einaudi, Torino 2018.
- Florenskij, P., *La Colonna e il Fondamento della Verità*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2010
- Gobbi, L., *Nicodemo a San Pietroburgo. Dostoevskij, due donne e la laicità della grazia*, Mimesis/Philo - Pratiche Filosofiche, Milano 2021.
- Id., *La gioia è un turbinio di quiete, poesie 2000-2009*, AtiEditore, Sagrate (Mi) 2014.
- Heidegger, M., *Che cosa significa pensare?*, Sugarco Edizioni, Città di Castello 1996.

⁴⁰ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, cit., pp. 634-635.

⁴¹ 1Gv 3, 20.

⁴² L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 72.

⁴³ P. Evdokimov, *Teologia della bellezza*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1990, p. 29; La citazione è tratta da S. Kierkegaard, *La note de 1852*, Bohlin 1941, p. 251, citato in L. Gobbi, *Nicodemo a San Pietroburgo*, cit., p. 75.

- Nancy, J.-L., *La Dischiura. Decostruzione del Cristianesimo I*, Cronopio, Napoli 2021.
- Ricoeur, P., *Ermeneutica filosofica ed ermeneutica biblica*, Paideia, Brescia 1983.
- Rolland, J., *Dostoevskij e la questione dell'Altro*, JacaBook, Milano 1990.
- Rozanov, V., *L'Apocalisse del nostro tempo*, Adelphi, Milano 1979.

- Bibbia: CEI

«Metaxy: filosofia, arte e riconoscimento» è una rivista scientifica internazionale, edita online da Città Nuova e affiliata al centro studi International Human-being Research Center (IHRC).

La rivista ha periodicità annuale e pubblica articoli con il modello editoriale gold open access, selezionati con una double-blind peer review, inoltre, potrà pubblicare numeri speciali o quaderni su temi di ricerca specifici.

«Metaxy» pubblica contributi di ricerca filosofica, che indagano l'arte quale spazio privilegiato del dialogo tra i saperi in ogni epoca: orizzonte ermeneutico di una ontologia delle relazioni, attento al riconoscimento dell'umano.

«Metaxy» rispetta l'indipendenza della ricerca scientifica e delle scelte adottate dai comitati editoriali, a tal fine, in ogni fase del processo di pubblicazione adotta le linee guida del Committee on Publication Ethics.