



metaxy
JOURNAL

Filosofia, Arte, Riconoscimento

Annual peer-reviewed scholarly journal

2022/2

Numero Speciale

In copertina:
Orsola Rignani, *Il postransominescente 8*, tecnica mista e acrilico su tela, 2020,
particolare



Filosofia, Arte, Riconoscimento

2022/2

Atti del Convegno

Arte e riconoscimento dell'umano, un dialogo TRA saperi

Perugia, 7-8 maggio 2021

a cura di Massimiliano Marianelli

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

EDITORIALE

- 13 M. Marianelli, *Arte, riconoscimento e luogo dell'incontro nel "tra"*

SUL LUOGO DEL RICONOSCIMENTO: LA DINAMICA DELL'ASCOLTO TRA SILENZIO E ARTE

- 19 O. Rignani, *Il silenzio della parola umana come catalizzatore di riestetizzazione del mondo: Michel Serres*
- 35 C. Mazzeschi - S. Meattini, *Leonardo da Vinci e la mente complessa. Tra psicologia e arte: creazione, ri-creazione e centralità dell'umano*

IL DATO DELL'ARTE: RICONOSCIMENTO, CULTURA E INCONTRO DELL'ALTRO

- 49 C. Avenatti de Palumbo, *La hospitalidad como estilo de vida y clave de lectura del mundo de la literatura y de las artes*
- 63 M. Galvani, *«Fin nelle profondità ultime raggiungibili dallo sguardo umano». L'arte tra creazione e comprensione secondo Edith Stein*

IL RICONOSCIMENTO DELL'ALTRO E DEL SACRO

- 81 C. Martín Lloris – G. Gómez-Ferrer Lozano, *El autorretrato del Renacimiento al avatar. Reconocimiento e identidad en la representación del yo*
- 99 C. Zyka, «L'art témoigne pour l'incarnation». *Simone Weil et l'art de tout premier ordre*
- 113 P. Valore, *Il riconoscimento dell'umano nella struttura del reale: i presupposti dell'ontologia*

SUL LUOGO DEL RICONOSCIMENTO: ARTE E NATURA

- 131 M. Martino, *Anelito di trascendenza. Natura e riconoscimento dell'umano nella scultura di Dante Moro*

RICONOSCERE E RICONOSCERSI NELL'ARTE: NARRAZIONE E DINAMICA DEL RICONOSCIMENTO DELLE PRODUZIONI ARTISTICHE E LETTERARIE

- 147 S. Pierosara, *Riconoscersi e raccontarsi nella nostalgia. L'esempio di tre recenti graphic novel*
- 167 A. Jeannerod, *Art et reconnaissance dans La Salle de bain et La Télévision de Jean-Philippe Toussaint*
- 181 D. Vinay, *Art et reconnaissance : Le Chef d'œuvre inconnu de Balzac*

I LUOGHI DEL RICONOSCIMENTO. ARTE E CITTADINANZA: LE RELAZIONI

- 201 S. Meattini, *Arte e impresa: riconoscimento e senso del lavoro*
- 215 I. Baldriga, *Il museo come spazio del riconoscimento: vis civica e identità culturale*

INTERVENTI DI GIOVANI STUDIOSI

- 235 I. B. D'Avanzo, *Dinamiche del riconoscimento nella poetica della rêverie di Gaston Bachelard.*
- 249 G. Brunetti, *A partire da Charles Taylor e Martha Nussbaum*
- 261 A. Calderón Ramos, *Olympe de Gouges: i problemi della rappresentazione dello schiavo*
- 269 M. E. Trini, *Un itinerario weiliano. L'«eroe perfetto» da Alessandro a Jaffier*
- 279 B. Sonaglia, *Corporeità e trascendenza. Educare alla relazione a partire dal luogo della ferita*

ARTE E RICONOSCIMENTO DELL'UMANO
UN DIALOGO **TRA** SAPERI

Perugia, 7-8 maggio 2021

EDITORIALE

Arte, riconoscimento e luogo dell'incontro nel "tra"

*Massimiliano Marianelli **

Il 6 e il 7 maggio 2021 ha avuto luogo il primo grande convegno internazionale del gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento": nato all'interno dell'HIRC (*International Human-being Research Center*), che ad oggi tiene insieme ricercatori e specialisti di diversi ambiti del sapere, provenienti da diciannove diverse Istituzioni e da diversi paesi del mondo, interessati al tema dell'Arte quale dato relazionale originario che – per usare un'espressione ricoeriana che qui assume diverse e ancora più universali prospettive – "dona a pensare", e che è fondamentalmente luogo e spazio di riconoscimento dell'umano. L'appuntamento di maggio, seguito da una fitta rete di incontri preparatori e di confronti tra studiosi, ha posto le basi per la definizione di una prima bozza del Manifesto, espressione del gruppo di ricerca. Il convegno, a seguito dell'emergenza pandemica Covid-19, ha avuto luogo *online*: la tragica occasione della pandemia anche in questo caso è stata motivo di definizione di uno spazio nuovo di incontro e di relazioni. Lo spazio "virtuale" è stato messo a disposizione dall'editrice Città Nuova che, attraverso il suo canale di *YouTube*, ha già raggiunto migliaia di persone, palesando dunque l'interesse per il tema da parte di specialisti e non; l'uso del canale ha consentito non solo di seguire il convegno in diretta ma di poter rivedere e riascoltare, in una forma diversa dallo sfogliare le pagine di un libro, servando memoria di un evento: certo, forse un modo del "servare" in forme inedite e ancora più fragili e vulnerabili di come la scrittura ci avesse consegnato, ma in ogni caso invitando a pensare e diffondendo idee.

* massimiliano.marianelli@unipg.it.

L'evento è stato reso possibile grazie al lavoro dei ricercatori che, nell'anno di incontri pur a distanza, ha stretto una rete di amici desiderosi di vedersi e di parlare di qualcosa che dà a pensare e invita a parlare, nel silenzio: così il gruppo *Arte e riconoscimento*, diventato realtà viva, anche qui, per mezzo di un incontro *online*, digitale, ha restituito continuità a un percorso avviato.

Nell'incontro di maggio abbiamo quindi avuto modo di confrontarci, anche da sguardi molto distanti, cercando qualcosa che ci legasse, individuando quegli elementi che definiscono la trama di una rete aperta che vive in quella circolarità; circolarità tra credere nell'altro e creare o ricreare – come è stato anche richiamato da Claudia Mazzeschi – da quel luogo di relazione che è questo mondo, lo spazio in cui siamo e che lo sguardo attento è in grado di leggere in profondità, perché rileggendo quel dato relazionale come orizzonte originario in cui tutto è già disposto si apre a nuove e "indefinite" rifigurazioni. È un dato che ricorda, evoca e afferma quella relazione, in qualche modo originaria, da cui segue ogni produzione artistica: il nesso che tiene insieme "ferita" e "bellezza". Non tanto una ferita occasionale, "incontrata" nel corso di una vicenda esistenziale, bensì quella "ferita" che viene dalla consapevolezza della precarietà della vita, da cui segue la sua preziosità. Un Samba di Vinicius de Moraes, lo ricorda con forza (invito a sentirlo):

Attento, amico! La vita è una cosa seria, e non ti sbagliare, ce n'è una sola!
Due, che sarebbe meglio, nessuno mi dimostrerà che ci sono senza provarmelo
con prove definitive, cioè: Certificato rilasciato dal notaio del cielo e sottoscritto
Dio.

E proprio per questo, prosegue quindi Vinicius, «La vita amico è l'arte dell'incontro, malgrado ci siano molti disaccordi nella vita». La "ferita", da cui segue l'accoglienza – l'ospitalità di cui parla Avenatti- e che viene da quell'esperienza che è infine la consapevolezza del limite qualificante la condizione umana – "riconoscibile" nel dato dell'arte – è spazio di un'originaria correlazione tra l'uomo di oggi e la sua origine, una dimensione che lo trascende: un senso di umanità, un'apertura di speranza, l'orizzonte del Sacro.

La "ferita" accettata e vissuta come il proprio limite apre al dato dell'arte quale luogo in cui "essenzialmente" si dà una relazione che ci lega a un senso dell'Umano che già da sempre ci precede e che siamo chiamati a continuare. Ci domandiamo: perché proprio nell'arte? Perché l'arte, quella autentica – ricordata da Christine Zhyka, ma anche da Marco Martino con riferimento a Dante Moro – è luogo di riconoscimento della realtà per quello che è: senza voler aggiungere o togliere. Essa ci restituisce una bellezza con cui facciamo i conti, ma che non riconosciamo immediatamente (l'arte è questo dato relazionale originario, così come un pensiero non strumentale... ma questa è altra via).

In quel dato “relazionale” originario rappresentato dall’arte si dà una relazione che è luogo privilegiato per una filosofia dell’*Entre*: una filosofia degli intermediari o filosofia della mediazione che pone l’accento proprio sul *tra*, sulla relazione stessa, sulla *traccia*.

Il silenzio della *traccia* (evocato in diverse relazioni), infine, è espressione di una ferita che non rappresenta qualcosa di accidentale, ma che fondamentalmente è attestazione della condizione umana ed espressione della consapevolezza di un “limite”, accolto come invito a “permanere” nel tempo, a lasciare ancora *tracce*. Tale limite/traccia è quindi possibilità per riconoscere, ritrovare e continuare l’umano, nello spazio dell’*entre* che ci lega a una umanità che ci precede o segue, infine a un senso del Sacro che ci trascende, come si evince dal contributo di Catalina Martín Lloris e Guillermo Gómez-Ferrer Lozano e, per altra via, da quello di Paolo Valore.

In quello stesso spazio è possibile ritrovarci nella consapevolezza di quel “limite” in cui siamo e che ci ricorda una comune appartenenza ad un’umanità da “riconoscere” infine in dolori e gioie che sono da sempre. Raccontare, continuare a raccontare tale “senso dell’umano”, riprendendo l’intervento di Silvia Pierosara, e in qualche modo ri-mitizzando – considerando il mito spazio narrativo di relazione, come le opere d’arte e la letteratura cui si pone attenzione con precisi affondi di Jeannerod, Vinay anche in questo volume – ha capacità riparativa: consente all’uomo di non sentirsi più solo.

In questo senso “ferita” e “bellezza” sono profondamente legate e sono a fondamento dell’esperienza artistica: rappresentano il luogo di un umanesimo che parla all’uomo di ogni epoca, in quanto in essi, come ricorda Simone Weil, sono primariamente visibili “i dolori e le gioie” cui partecipa l’umanità intera, propriamente:

il linguaggio crea la fratellanza tra gli uomini. Questo è soprattutto vero per le opere, ma anche per i detti popolari, i *miti* (Bibbia, mitologia greca, fiabe, magia), i poemi, le opere d’arte. Tutto questo stabilisce tra gli uomini una comunanza non soltanto di pensieri ma anche di sentimenti. Tutti riconoscono in terra la gelosia, l’amore... se quando due uomini litigano, l’uno riconosce che la collera dell’altro è simile alla sua, la disputa cesserebbe¹.

Come è stato detto – sin dall’inizio del convegno e in diversi interventi – riqua-
lificando il senso del termine “riconoscimento”, il convegno è la prima occasione di mostrare una via, un orizzonte aperto, a partire da un Manifesto che verrà aggior-

¹ S. Weil, *Lezioni di filosofia*, Adelphi, Milano 1999, pp. 73-74.

nato costantemente, in prossimi incontri e momenti di confronto. In questo volume i contributi del convegno sono stati rivisti al fine di proporre alcune prime *tracce* in cui appaiono idee e *metaxy* da seguire, in una prospettiva anch'essa emersa nel convegno, per orientarsi, ancora riferendosi a Platone, "Tra" il necessario e il "Bene"². Ma non soltanto, è significativa la presenza di una sezione interamente dedicata a giovani ricercatori che propongono ancora vie per proseguire una riflessione su arte e riconoscimento traendo ispirazione già dal convegno. Mi riferisco ai contributi di D'Avanzo sul pensiero di Bachelard, di Brunetti che propone una riflessione su Taylor, di Calderon che torna a riflettere sul pensiero post coloniale, di Trini sull'itinerario weiliano e infine di Sonaglia che pone attenzione al tema della corporeità.

Seguiranno, ulteriori convegni in presenza (già programmati dal Gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento" e che avranno spazio anche in numeri speciali della rivista), senza perdere le opportunità offerte dal digitale, per uno scambio vivo che dia maggiore forza e continuità al percorso anche seguendo questa strada di una "filosofia" del "Tra", dei *metaxy*, che è anche filosofia della mediazione.

Il primato della relazione, in quel luogo dell'incontro che è la vita ed evocato ancora da Vinicius de Moraes, appare propriamente come spazio del meravigliarsi nuovamente del dato, quel dato che sempre ci precede e restituisce un senso di umanità: da un'opera d'arte, da un incontro e ancora da un evento che chiede di essere ricordato.

Tanti filoni, quindi, che emergono dai contributi presentati e dalle sollecitazioni di chi ci ha seguito: essi restituiscono delle opportunità per ripensare la nozione stessa di *spirito* non più intesa quale alternativa al materialismo, ma, fuori da questo insensato dualismo, piuttosto in un'accezione che:

1) nell'opposizione spirito/lettera, pilastro della cultura occidentale, riapre le porte allo spirito quale capacità di rivitalizzare la lettera morta, cioè di dare senso al nostro patrimonio culturale in senso alto, sacro e civile, e torna a "dire" a partire da questo mondo, da quella relazione che "qui si dà". Specie in un tempo in cui la tradizione sembra spezzata e il suo senso non più scontato, tornare a riaffermare la possibilità di "continuare" l'umano riconoscendo – anzi, riconoscendoci – in un senso dell'umano di cui siamo parte e da cui proseguire.

2) Rimette a fuoco la dimensione di una totalità di senso che trascende individui ed entro cui soltanto ha luogo l'esperienza relazionale.

² Cf. Platone, *Repubblica*, 493c.

3) Guarda l' "arte" e il "silenzio": in tutte le sue dimensioni (ascolto, luogo di accoglienza dell'altro e di incontro con un'interiorità da cui segue l'esperienza artistica).

3) Sottolinea la dimensione di responsabilità per l'uomo e per l'ambiente: si è parlato del nesso arte/natura e su questa via si può andare avanti, ampliando il contributo tra le cosiddette vie continentali e analitiche, in dialogo con il pragmatismo e le diverse vie della filosofia contemporanea.

4) Tornare a riflettere su quel "luogo del riconoscimento" – attestato anche da spazi veri – come le istituzioni museali richiamate da Irene Baldriga – in cui fare esperienza di una sacralità che l'arte, mette in gioco in maniera costante, attraverso il "lavoro" – a cui ha fatto riferimento Serena Meattini – e imponendosi come via di impegno. Da qui l'apertura a diverse prospettive della filosofia, che allarga gli orizzonti nel confronto tra saperi, tra scienze umane (lettere, psicologia, filosofia...) ma anche a confronti già avviati con l'architettura.

Su questi temi continueremo a confrontarci e vi terremo aggiornati, tramite il canale di Città Nuova e anche attraverso questo nuovo spazio di dialogo: la rivista online «*Metaxy Journal*» (di cui è già uscito il primo numero) è nata proprio a questo scopo, e a seguito del primo convegno del gruppo di ricerca "Arte e riconoscimento", come rivista *open source* e di facile accesso per favorire la circolazione delle idee.

Il numero speciale dedicato al Manifesto, tradotto in varie lingue, per quanto breve, rappresenta un numero molto importante. Si tratta di un Manifesto programmatico che, nato dal confronto con tutti, come scriviamo all'inizio, è il luogo di questa

comunità di studio e ricerca che intende considerare l'arte come luogo di relazioni e spazio privilegiato di riconoscimento dell'umano in ogni epoca e tempo [...e la cui...] riflessione nasce da un dialogo tra discipline e saperi orientati in questa prospettiva [...] come una proposta condivisa e aperta, in costante divenire, della quale il [...] manifesto non è che una prima formulazione

Nato dal confronto aperto tra quanti aderiscono al progetto, mira a divenire un testo unico e condiviso. Seminari approfondiranno aspetti di un testo che, in ogni caso, resta luogo aperto a successive integrazioni e a possibili nuove formulazioni. Il Manifesto sarà quindi arricchito da contributi, volumi e pubblicazioni, che ad esso faranno riferimento e che la nuova rivista potrà accogliere.

Il silenzio della parola umana come catalizzatore di riestetizzazione del mondo: Michel Serres

Orsola Rignani *

Abstract: Il contributo mira a mettere in evidenza come, nell'ambito della proposta di Michel Serres di ripensamento dell'umano e del mondo in una prospettiva di interimplicazione e coappartenenza universale, il silenzio (della parola umana) assuma la funzione di catalizzatore del riconoscimento/riestetizzazione del corpo umano nella sua dimensionalità sensibile-estetica-cognitiva-relazionale-ibridativa, e, con e per esso, del mondo nella sua agentività (anche artistica). Fare tacere la parola di modo che, col e nel silenzio, i sensi *riprendano corpo* e il corpo si sveli tanto che, con e per esso, il mondo *riprenda senso*, è quindi il filo del percorso serresiano, che il contributo va a riannodare.

Keywords: silenzio; linguaggio umano; umano; ri-estetizzazione; Michel Serres

* orsola.rignani@unipr.it

The Silence of the Human Word as a Catalyst for the Re-Aestheticization of the World: Michel Serres

Abstract: The contribution aims to highlight how, in the context of Michel Serres's proposal to rethink the human and the world in a perspective of universal inter-implication and co-belonging, silence (of the human word) assumes the function of a catalyst for recognition/re-aestheticization of the human body in its sensitive-aesthetic-cognitive-relational-hybridizing dimensionality, and, with and through it, of the world in its agency (also artistic). Silencing the word so that, thanks to and in silence, the senses take shape and reveal themselves so that, with and through it, the world in its turn regains meaning, it is therefore the thread of the Serresian path that the contribution goes to re-tie.

Keywords: silence, human language, human, re-aestheticization, Michel Serres

1. Esordio: invio/avvio

«Quindi non lascio più la mia penna, solo cantando nel silenzio la bellezza dei paesaggi»¹. *Adichats! (Adieu!)* di Michel Serres², uscito postumo per volontà dell'autore, culmina in questo *explicit* che, di fatto, riannoda e snoda alcuni fili tematici nevralgici della riflessione dello stesso Serres, quali parola umana (orale o scritta)³, canto/linguaggio musicale⁴, corpo umano⁵, silenzio⁶, mondo (composto di paesaggi⁷ – belli e che fanno bellezza⁸ –, cioè di insiemi variegati di singolarità).

¹ M. Serres, *Adichats! (Adieu!)*, Le Pommier, Paris 2020, p. 202 (T.d.A.). Sophie Bancquart, l'editrice per così dire storica di Serres presso Le Pommier, nell'*Avertissement* iniziale (pp. 7-9) rievoca la vicenda editoriale di questo testo, che, costituito da scritti serresiani di diverse epoche e provenienze, nel suo piano generale e in alcune sue parti era stato abbozzato, fin dal 2001, da Serres stesso, che però voleva espressamente che fosse pubblicato solo dopo la propria morte (*adichats* nel dialetto guascone di Agen, la città di Serres, vuol dire *adieu*, addio). Forse perché, ipotizza Bancquart, tratta del passare del tempo e lascia trapelare nostalgia, rilasciando un'immagine poco consueta di sé stesso, che si definiva un «ottimista combattivo» p. 9 (T.d.A.).

² Per un inquadramento del pensiero di Serres ricordo in particolare: A. Crahay, *La mutation du Cogito. Genèse du transcendantal objectif*, De Boeck, Bruxelles 1988; M.L. Assad, *Reading with Michel Serres. An Encounter with Time*, State University of New York Press, Albany 1999; N. Abbas (ed.), *Mapping Michel Serres*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005; P. Rödel, *Michel Serres, la sage-femme du monde*, Le Pommier, Paris 2016; K. Moser, *The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres. Writing the Modern World and Anticipating the Future*, Anaphora Literary Press, Augusta 2016; R. Dolphijn (ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2019; C. Watkin, *Michel Serres. Figures of Thought*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020; Aa.Vv., *Michel Serres. Hommage à 50 voix*, Le Pommier, Paris 2020.

³ Come avrò modo di ripetere e precisare, la parola/linguaggio umano aggetta dal complesso della riflessione serresiana come, per così dire logocentricamente, anestesia dei sensi e quindi del corpo, nonché fattore egemonico che, acosmisticamente, tende a eludere/elidere le cose, riducendole a rappresentazione dell'uomo. Su ciò cf. anche *infra*. Questo ripensamento del linguaggio umano costituisce una delle declinazioni dell'intento generale di Serres di affrancare cose e viventi dalla subalternità, dall'esclusione, dall'oblio a cui le prospettive acosmiste li hanno condannati.

⁴ Il cantare è sforzo, da parte di Serres, di eccedere le filosofie votate alla lingua, volgendosi a quell'universale pansemico, a quel mosaico di voci del mondo, a quel linguaggio comune del mondo e dei viventi, che per lui è la musica, la quale «suona con le dimensioni del mondo e la conoscenza di questo mondo» (M. Serres, *Musique*, Le Pommier, Paris 2011, p. 87, T.d.A.) cf. anche *infra*.

⁵ Sul ripensamento serresiano del corpo cf. *infra*.

⁶ Per Serres, il silenzio, a differenza della parola umana che espelle ed esclude, rimuove le frontiere, dilata, libera, mostra. Cf. anche *infra*.

⁷ Per Serres, paesaggi sono quelli del mondo e dell'Universo, quelli abitati dei viventi, quelli genetici delle cellule e delle molecole, quelli organici di flora e fauna, quelli culturali o storici; ciascuno diverso, ma, insieme, isomorfi, secondo una continuità di mondo naturale e mondo culturale. Sul *paysage* si veda in particolare M. Serres, N. Farouki (eds.), *Paysages des Sciences*, Le Pommier, Paris 1999.

⁸ Cf. *infra*.

Tutto ciò, nell'evocare/adottare un atteggiamento per così dire *metetico*, ossia partecipe delle cose (concrete, piene, vale a dire *cause-cose*⁹), loro voce, nonché espressione, nel e per il silenziamento della parola umana riduzionista, opacizzante e anestetizzante¹⁰, della bellezza e/o del fare bellezza (agentività artistica)¹¹ dei vari insiemi di singolarità. Il plesso di idee che si va profilando è dunque quello di un ripensamento radicale del linguaggio, che ne rileva la dimensione di universalità e di ubiquità, e che, con ciò, per così dire relativizza la parola umana¹², nonché di essa addita il silenziamento quale funzione del riconoscimento/riestetizzazione del corpo, e, con e per quest'ultimo, del mondo. Mondo appunto, dei cui insiemi di singolarità può essere così colta, espressa/lasciata emergere la bellezza e capacità di fare bellezza.

Il rilevamento del linguaggio umano nelle sue pretese di unicità, come attitudine definitoria, divisoria ed esclusivista è pertanto interimplicata con la sua relativizzazione come *una* delle tante e diverse forme di linguaggio emergente da un linguaggio universale (la musica)¹³, nonché con la manifestazione della cogenza della sua riduzione al silenzio. Ossia a quella dimensione espansiva, liberatrice, unificante¹⁴ che, in quanto tale, (ri)conduce al mondo, in un processo di partecipazione *dall'interno*, di collaborazione metetica corporea/corposa/estetica in cui

⁹ Serres, in un gioco di prestigio con le parole, a cui è particolarmente incline, auspica e addita, nella sua prospettiva cosmista di ritorno alle cose, lo slittamento, la sovrapposizione, la coincidenza tra *cause* (causa) e *chose* (cosa), espressione dell'intento di dismettere approcci derealizzanti di attenzione alle cause, per rivolgersi/aderire invece alla causa(fattasi)-cosa. Cf., in particolare, M. Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, François Bourin, Paris 1987; Id., *L'ermafrodito: Sarrasine scultore. Col racconto «Sarrasine» di Balzac*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

¹⁰ Serres individua la fonte del linguaggio nei ritmi e nelle vie della natura, nel rumore di fondo originario (*noise*, cacofonia di più forme di scambi energetico-informazionali in cui sono coinvolti pietre, fiumi, animali ecc.) dell'universo, da cui genealogicamente emerge primariamente la musica, come detto lingua universale, pansemica, da cui scaturisce appunto il linguaggio umano, dal quale deriva la conoscenza scientifica. (Cf. M. Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, cit.; Id., *Genesi*, il Melangolo, Genova 1988; Id., *Musique*, cit.). Queste posizioni in certo modo riecheggiano, oltre che in molti altri luoghi dell'opera serresiana, nella chiusa di *Adichats! (Adieu!)*, cit., pp. 201-202, in cui Serres esprime i suoi tre principali rimpianti: non aver potuto fare l'esploratore perché la Terra è già stata completamente esplorata; non avere avuto la possibilità di fare il compositore, dal momento che la musica evoca significati altri rispetto alle parole e alla sintassi; non avere avuto il coraggio, in gioventù, di farsi monaco di clausura, dal momento che il silenzio restituisce un universo di cui linguaggio e musica schiudono solamente due o tre dimensioni.

¹¹ Cf. *infra*.

¹² C. Watkin, *Michel Serres. Figures of Thought*, cit., pp. 213-269.

¹³ Cf. *supra* le note n. 4 e n. 10.

¹⁴ M. Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, cit., pp. 224-228.

emerge la *bellezza dei paesaggi*, nel senso che il mondo emerge ed è riconosciuto come miscela, complesso variegato di singolarità, *bello e che fa bellezza*.

Cosa peraltro, quest'ultima, che non significa fare diventare uccelli, vento, mare artisti, ma piuttosto riconoscere artisti come uccelli, vento, mare, cioè appunto lasciare emergere/riconoscere/partecipare dell'agentività¹⁵ (artistica) del mondo. Per cui, come avrò modo di dire più in dettaglio, cantare la bellezza dei paesaggi viene a essere in ultima istanza *cantare da parte dei paesaggi la propria bellezza e capacità di fare bellezza*, e quindi, per l'umano, cantare *come* fanno i paesaggi, intercettare, condividere, *corposamente*, questa bellezza e questo fare bellezza, nell'ambito di una processazione (ricezione, emissione, conservazione, trasmissione) dell'informazione propria di tutti gli enti, e diversificata solo quantitativamente¹⁶.

Il silenzio (della parola umana) come catalizzatore del riconoscimento del corpo, nella sua dimensione sensibile-estetica-cognitiva-relazionale-ibridativa, e del mondo, con e attraverso il corpo in e per questa sua stessa dimensione, è allora l'*envoi* (invio)¹⁷. Il quale, tra l'altro, riavvolge/svolge alcuni dei fili della trama della riflessione serresiana sul corpo, intertessuta col tema dell'*hominescence* (ominescenza), il mutamento epocale della condizione umana innescatosi nel corso del XX secolo, per cui, fra le altre cose, il corpo stesso, per secoli percepito e trattato prevalentemente come strumento o ingombro, emerge e viene relazionato come dimensione costitutiva/costruttiva dell'umano¹⁸.

¹⁵ Ritengo opportuno fin da ora puntualizzare che Serres svincola l'agentività dal significato per così dire generale e generalizzato di intenzione consapevole umana per pensarla invece come generale processazione dell'informazione, propria di tutti gli enti. Cf. *infra*.

¹⁶ Cf. *infra*.

¹⁷ L'*envoi* ricorre spesso alla fine dei libri di Serres come chiusura/apertura del cerchio, ossia come breve ricognizione, ora metariflessiva, ora interlocutoria, dei passaggi nodali del percorso fatto, intenta a metterne a fuoco gli angoli ciechi, i sentieri non imboccati, nel e per lanciare contestualmente la suggestione della loro esplorazione. Si veda in proposito C. Watkin, *Michel Serres. Figures of Thought*, cit., pp. 379-380.

¹⁸ *Hominescence* esprime e tematizza l'«emergere di relazioni inedite col corpo, col mondo, e con gli altri uomini» (M. Serres, *Hominescence*, Le Pommier, Paris 2001, p. 21, T.d.A.). Dice, cioè, sul piano soggettivo, l'emergere di una liberazione del e dal corpo, nel senso di nuove aspettative di vita, di un nuovo rapporto col dolore e con la morte e perciò di nuove forme di responsabilità nei confronti della durata della vita e della sua qualità; nonché soprattutto di nuove relazioni con il corpo stesso e di nuovi ruoli di esso, che diviene compagno, doppio dell'uomo, dimensione antropo-poietica. Sul piano oggettivo *hominescence* esprime poi l'emergenza di un'emancipazione dalla dipendenza dalle cose, per cui l'uomo, in virtù dei progressi vertiginosi della tecnoscienza, diventa naturante, ossia per così dire creatore di una nuova natura. Infine, sul piano collettivo, *hominescence* dice l'emergere, con l'avvento del digitale, di uno svincolamento delle relazioni e delle comunicazioni dalle condizioni spaziali, per cui si abita uno spazio non fisico, ma qualitativo, topologico, in cui la concentrazione (di risorse, informazione ecc.) va cedendo il

Entrare nelle corde di questo *envoi* è quindi *in primis* focalizzare i tratti essenziali del ripensamento serresiano del corpo.

2. Se i sensi riprendono corpo, il mondo riprende senso

Se l'espressione/declinazione, da parte di Serres, del versante corporeo dell'*hominescence*¹⁹ teoricamente risale agli anni Sessanta con la tematizzazione nel ciclo di *Hermès*²⁰ della svolta paradigmatica dal regno di Prometeo (produzione, alte energie) a quello di Hermes (avvento del digitale, comunicazione, informazione, basse energie)²¹, di fatto, tuttavia, prende avvio a metà anni Ottanta con un percorso di riavvicinamento al corpo (e *ça va sans dire* con e per esso al mondo) intrapreso tornando a quelli che egli intende come sensi, ossia la pelle, il padiglione auricolare, le due lingue non ciarliere del gustare e del baciare, la visita in movimento (andare a vedere) dei paesaggi del mondo²².

È infatti *Les Cinq Sens* dell'85²³ a veicolare l'idea della riscoperta dei sensi finiti anestetizzati, come accennato sopra, dalla parola, dal linguaggio della scienza e dai codici informatici, nell'ambito del passaggio epocale da Prometeo a Hermes. La riduzione del sensibile a parola o a codice così come la *perdita del mondo*, ridotto, anch'esso, dagli acosmismi di scienza e filosofia, a parola o a rappresentazione dell'uomo, sono, come detto, i moventi di quest'operazione di recupero di sensi e mondo, che assume in prima battuta i caratteri di una rivalutazione dell'universo

passo alla distribuzione e in cui, con le tecnologie dell'informazione e della comunicazione appunto, il "connettivo" (l'essere connessi in reti telefoniche, informatiche ecc.) va sostituendo il collettivo.

¹⁹ Cf. la nota precedente.

²⁰ M. Serres, *Hermès I. La Communication*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969; Id., *Hermès II. L'Interférence*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972; Id., *Hermès III. La Traduction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974; Id., *Hermès IV. La Distribution*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977; Id., *Passaggio a Nord-Ovest*, Pratiche, Parma 1985.

²¹ Occorre precisare che Serres per scelta teorica, piuttosto che ricorrere ai concetti, che in certi frangenti gli paiono eccessivamente rigidi, definitivi o riduttivi, preferisce immaginare personaggi ai quali fa incarnare avvenimenti cruciali e/o metamorfosi della condizione umana; Hermès è appunto uno di loro, chiamato ad esprimere i tempi nuovi nei quali il paradigma della comunicazione rimpiazza quello della produzione. A lui Serres ha dedicato i sopra citati cinque volumi usciti tra fine anni Sessanta e inizio Ottanta. Cf. anche M. Serres, *Pantopie: de Hermès à Petite Poucette*, Le Pommier, Paris 2014, pp. 115-160.

²² Id., *Variations sur le corps*, Le Pommier [Poche], Paris 2013, pp. 10-11. Va osservato che il cammino serresiano di riavvicinamento al corpo parte appunto dalla riscoperta dei sensi per poi passare ad additare e declinare, del corpo stesso, le capacità mimetiche e metamorfiche. L'approfondimento di queste ultime tematiche non rientra però negli obiettivi della presente ricerca.

²³ Id., *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-I*, Grasset, Paris 1985. Cf. in proposito, tra gli altri, S. Connor, *Michel Serres' Five Senses*, in D. Howes (ed.), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Berg, Oxford 2004, pp. 318-334.

sensoriale alla volta del riequilibrio di sensibile e intellettuale e del guardare all'uomo dal "punto di vista" del mondo, e quindi del reinserimento del mondo stesso nella riflessione filosofica.

Questa è dunque la prospettiva della proposta del ritorno ai sensi, con la quale Serres, nell'intento specifico di prendere le distanze tanto dal privilegio tradizionalmente accordato dalla filosofia alla vista (in un'equivalenza tra vedere, sapere e dire; tra vista, scienza e linguaggio)²⁴ a scapito di udito, tatto e olfatto, quanto dall'astrazione, nel senso originario di sezionamento del corpo senziente (analisi) e soppressione di gusto, odorato e tatto²⁵, addita innanzitutto uno slittamento dalla vista verso il tatto e verso la pelle²⁶. Della quale riconosce la crucialità, in primo luogo perché in essa, sinestetica, flessibile, adattabile, implicante, esplicante, individua il terreno della miscela psicofisica, per cui l'anima, non localizzata, emerge nel contatto, nella tangenza comune del corpo, nella e per la pelle appunto, con sé stesso e col mondo²⁷; e, in secondo luogo, perché è un senso comune a tutti i sensi, la loro sintesi, il loro collegamento, il modello in base al quale ciascuno, *bouquet* degli altri, può attuare questa sinestesia. Per non parlare poi del fatto che in essa rileva un approssimarsi allo stato miscelato delle cose, ossia a quel *mélange* (confluenza fluttuante, favorente la fusione²⁸, senza però l'annullarsi delle componenti), che, prendendo appunto le distanze dalla vista con la sua inclinazione alla divisione (analisi) e dalle filosofie che le hanno accordato la priorità, ritiene possa essere (ri)guadagnato appunto innanzitutto con (il ritorno al)la pelle stessa e (a) i sensi, in un'interazione sinestetica. Sulla via di un pensiero della fluidità²⁹, della confluenza, e quindi dei corpi miscelati³⁰.

²⁴ Id., *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-I*, cit., pp. 95-98.

²⁵ *Ivi*, p. 23.

²⁶ Nella spiegazione del sentire Serres attinge alla teoria dell'informazione così come alla topologia e lavora su nozioni come quella di bordo, di varietà, di invarianza attraverso variazioni ecc.

²⁷ M. Serres, *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-I*, cit., p. 82.

²⁸ *Ivi*, p. 83.

²⁹ Il tema del fluido si può considerare uno dei fili rossi del pensiero di Serres che, partendo dall'esperienza di dragatore della Garonna e di marinaio, ha sempre avuto un'inclinazione per le acque, considerata espressione di miscela, elasticità, metastabilità, continuità.

³⁰ Se *Les Cinq Sens* sottotitola infatti *Philosophie des corps mêlés-I*, scritti come *Il mantello di Arlecchino*. «Il terzo-istruito»: l'educazione dell'era futura, Marsilio, Venezia 1992, *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*. Col racconto «Sarrasine» di Balzac, cit., *Le Parasite*, Grasset, Paris 1980, *Le Contrat naturel*, Le Pommiere, Paris 1990, *Musique*, cit., sono parimenti declinazioni esemplari di quella filosofia della miscela, dell'incontro, della confluenza, dell'alleanza, dell'accrescimento, dei corpi miscelati, alla cui costruzione Serres, per sua stessa ammissione (cf. *Musique*, cit., pp. 161-162), ha complessivamente dedicato i propri sforzi.

Individuando pertanto nei sensi le vie per le quali il corpo eccede, esce da sé, si miscela con/conosce le cose in un dinamismo cognitivo e antropo-poietico, di cui risulta spazio nevralgico, Serres si induce a una rivisitazione di essi, informata da un'istanza di ricombinazione volta a scoprirne il funzionamento, a rivederne le attribuzioni di superiorità o subalternità e soprattutto la tradizionale separazione. Ed è così che, oltre a pelle-tatto, di cui detto, coglie il sentire (come udire/ascoltare) di natura miscelata, come potere/funzione di trasformazione del duro (materia, alte energie) nel dolce (basse energie, informazione)³¹ e come apertura alle cose e insieme integrazione di esse³². Rileva poi il gusto e l'olfatto come interimplicati nello schiudere la bocca del gusto – finora seconda appunto a quella del linguaggio che da sempre l'ha surclassata e anestetizzata – che apre al mondo, alla sua bellezza e al suo fare bellezza; e li recupera nella loro dignità cognitiva come sapienza e sagacia³³. Ravvisa infine la vista come dotata della carica per così dire negativa, costituita dall'inclinazione alla divisione e alla separazione (analisi), che però risulta controbilanciata dalla valenza di *visite* (visita), ossia di visione in movimento, di *andare a vedere*, di *spostarsi per vedere*, di cambiamento di senso necessario per intercettare meteticamente il mondo³⁴.

Riflettendo al proposito sul termine *sens-ible* (sens-ibile), Serres rileva che la sua desinenza esprime possibilità ossia biforcazioni e cambiamenti di direzione sempre possibili³⁵ e che ciò consente di parlare appunto di visione come *visite* e *visiter* (visitare) cioè come spostarsi per vedere. E, proprio l'aggettare di questa caratteristica di *senso* che comporta cambiamenti di *senso*, lo porta a considerare la *visita* una sorta di sintesi del carattere deflettivo dell'intera esperienza *sens-ible* («il sensibile ha un significato simile a quello degli aggettivi con la stessa terminazione. Mostra un cambiamento di senso/direzione sempre possibile»³⁶), la quale per questo risulta particolarmente adatta a percorrere le diramazioni del mondo³⁷: il *sens-ible* tiene insieme tutti i sensi, che d'altra parte non sono che i diversi ter-

³¹ Su energia e informazione si veda *infra*.

³² *Id.*, *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-I*, cit., pp. 91-160. In *Musique*, cit., pp. 97-99, Serres declina l'idea di un'acustica universale e di un'epistemologia musicale come via di accesso al mondo, nella convinzione che l'orecchio, non avendo l'attitudine a dividere, "informi" meglio dell'occhio, che invece appunto tende a separare/analizzare.

³³ *Ivi*, pp. 165-254.

³⁴ *Ivi*, p. 334; cf. anche M. Serres, *Corps*, Le Pommier, Paris 2017, p. 44.

³⁵ *Ivi*, p. 333.

³⁶ *Ibidem*, (T.d.A.).

³⁷ *Ivi*, p. 335.

reni e contesti per cui passa la *visita*, la quale quindi esplora per così dire tutti i sensi implicati nel *sens-ible* stesso³⁸.

In questa prospettiva, Serres ritiene che solo il *visiter* la *visite*, astenendosi appunto dal dividere/sezionare il senso di tale termine, permetta di vedere la capacità cognitiva compatta dei sensi oltre indebite separazioni tra di loro³⁹. Perciò, nel *visiter* vede in definitiva esprimersi la peculiarità dei sensi, quali appunto condizioni della possibilità del corpo d'uscire da sé stesso, di *sentire* il mondo, di parteciparne, di miscelarvisi, costituendosi così come spazio ibridativo, e quindi come dimensione cognitiva, di costruzione dell'umano⁴⁰, nonché di riestetizzazione del mondo.

I sensi sono, dunque, ciò a cui Serres *in primis* punta nel ripensare complessivamente la relazione tra uomo e mondo secondo una continuità metetico-ibridativa *via* appunto un corpo riestetizzato, con/per ciò "riestetizzatore" del mondo: se i sensi riprendono corpo, il mondo riprende senso; occorre pertanto ritornare *ai sensi* del/e al corpo per riprendere parte al *senso* del mondo.

La riestetizzazione del corpo è allora complessivamente il riconoscimento del suo essere attraversato e del suo attraversare le cose in virtù dei sensi (svelati) nella loro sinestesia, e per ciò del suo intercettare, lasciare/fare emergere il *senso* delle cose stesse, nonché del suo, in tutto questo, costruire l'umano in e per tale relazionalità che è poi in definitiva coappartenenza ibridativa. Il che è interimplicato con un processo di eccentramento umano, di deantropomorfizzazione, nonché di emergenza, in un contesto generale di coappartenenza, di principi comuni a tutti gli enti – differenti quantitativamente ma non qualitativamente – per cui, come accennato e come dirò, ogni cosa per così dire processa informazione, memorizza, calcola, decide, codifica, *fa bellezza*, scrive, dipinge ecc.

In conclusione: i sensi riprendono corpo così che il mondo riprende senso, e la *vis a tergo* o meglio il catalizzatore di questo procedimento è il silenzio.

3. Per il silenzio e nel silenzio: paesaggi belli che fanno bellezza

Il silenzio guarisce, ripara, lenisce, riposa, riempie, mostra la fonte del senso [...]. Il silenzio muta l'in-sé in per-sé e viceversa, a suo piacimento. Non conosce confini. Il silenzio espande e la lingua mi indebolisce. Lui mi libera e mi conduce al mondo, lei mi imprigiona e fa di me un io. La parola impone il limite e la defi-

³⁸ M. Serres, *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-I*, cit., pp. 259-340.

³⁹ *Ivi*, p. 335.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 336-337.

nizione; la logica inventa innanzitutto il fuori e il dentro, il limite che separa il dentro dal fuori, l'inclusione, l'esclusione, l'espulsione, l'appartenenza. [...] La parola espelle, il silenzio fa pace rimuovendo ogni limite⁴¹.

Eccedenza, flessibilità dei "punti di vista", relativizzazione, riconoscimento, ristetizzazione sono, a questo punto, i passaggi, interimplicati, catalizzati dal silenzio, il quale primariamente favorisce la guarigione dall'anestesia linguistica, per cui la vista torna/è visita al mondo, l'olfatto torna/è sagace, il gusto torna/è sapiente, il tatto torna/è con-tatto, il corpo aggetta nella sua valenza sinestetico-cognitiva, riconoscitrice delle cose, coniugativo-ibridativa, e perciò quindi nella sua dimensionalità antropo-poietica. In altre parole, il silenzio *in primis* induce la scoperta dei sensi come eccedenze, intenzionalità, soglie di passaggio, canali/ambienti di meticciamiento, dimodoché non c'è (più) una referenza unica, né un centro, né l'unicità esclusiva del soggetto, né una frontiera tra la cosa e il soggetto, né il soggetto o l'oggetto; cioè l'esclusione è esclusa, o per meglio dire la negazione è contrastata senza negazione, e (ri)emerge la coappartenenza universale.

Questo approccio/processo di opposizione per generalizzazione (vale a dire di resistenza a prospettive fondazioniste, moniste, unificanti, senza negarle ma considerandole piuttosto esempi particolari di una tendenza più generale)⁴², catalizzato dal silenzio per così dire taumaturgico, svela complessivamente il fatto che tutti gli enti sanno fare, pur secondo differenze quantitative, quello che crediamo di essere gli unici a potere dire e fare. Ossia ricevere, emettere, conservare, trasmettere informazione/energia⁴³.

⁴¹ *Ivi*, pp. 226-228, (T.d.A.).

⁴² Occorre precisare che nella riflessione di Serres rivestono un ruolo cruciale le cosiddette figure di pensiero, una delle quali è appunto l'opposizione per generalizzazione, che hanno i tratti distintivi di operatori (sorta di algoritmi, di funzioni complesse atte a produrre una varietà infinita di *outputs* a partire da infinite possibilità di *inputs*); di fenomeni naturali (l'universo con le sue esplosioni di cambiamenti latori di novità); di invenzioni (introduzioni di mutamenti nel mondo), di manifestazioni corporee (salto, portamento, posture, gesti, movimenti); di caratteri letterari (Ulisse, Don Chisciotte, Don Giovanni ecc.); di caratteri dal nome mitologico o letterario (Hermès, Arlecchino, Pierrot ecc.) o generico (parassita) o proprio (Pollicina ecc.) che esprimono la complementarità tra locale e globale; di sintesi di molteplici aspetti; di corno di abbondanza rispetto al quale i concetti astratti giungono per così dire sempre tardi e risultano riduttivi. Cf. C. Watkin, *Michel Serres. Figures of Thought*, cit.

⁴³ Serres, richiamandosi in particolare alle posizioni di L. Brillouin sul nesso tra termodinamica (entropia/neghentropia) e teoria dell'informazione, porta avanti l'idea dell'equazione tra energia e informazione, per cui quest'ultima è novità, rarità. Cf. M. Serres, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 20-22 e anche M. Pasquinelli, *The Exogenesis of Light*, in R. Dolphijn (ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, cit., pp. 93-104, che muove rilievi critici a questo modello entropico-informazionale.

Il vento scrive la sua partitura musicale sulle onde del mare e sulle dune del deserto; l'acqua che scorre tesse le copiose ramaglie delle arborescenze fluviali; le polveri incidono le falesie già scolpite o disegnate dall'erosione; grazie allo stilo dei sismi, le placche tettoniche marcano i rilievi; il magnetismo resta inciso sulle rocce molli in via di cristallizzazione, per indicare il tempo del loro indurimento; il clima lascia tracce nelle polveri sepolte nei ghiacci; l'evoluzione si legge sugli organismi, più disparati che sistemici; i viventi lasciano dei resti, anche se si tratta solo di ossa. Non siamo i soli in grado di contare o memorizzare – gli alberi calcolano i loro anni nel legno aureolato... – né i soli a poter codificare [...]»⁴⁴.

Ma a questo punto se tutto sceglie, decide, conta, codifica⁴⁵, allora tutto anche *fa bellezza*: tutto dipinge, tutto fa concerti, cioè i paesaggi (belli) fanno bellezza. Il messaggio che Serres fa passare è quindi, come anticipato, che non si tratta di fare diventare uccelli, vento, alberi, mare ecc. artisti, ma piuttosto di riconoscere, per il silenzio e nel silenzio, artisti come uccelli, vento, alberi, mare ecc., e pertanto di riconoscere che *noi facciamo come il mondo*, e che quindi l'arte più alta consiste, da parte nostra, nel captare, intercettare, essere impattati, corrispondere, emettere, restituire questa "agentività" universale.

Se, infatti, nel caso ad esempio della pittura, tutto è colore e combinatoria/ combinazione di colori, se tutto è occhi, se le cose godono della visione, «l'arte suprema del pittore consiste nel fare vedere queste visioni che danno al mondo un potere strano di azione»⁴⁶, ossia nel far vedere gli sguardi dell'universo, quello che molti vedenti talora non vedono: «gli occhi di Klimt hanno visto i papaveri del campo come se questi occhi-fiori lo e ci guardassero»⁴⁷; «gli occhi di Monet hanno visto le ninfee dello stagno di Giverny come se questi occhi-fiori lo e ci guardassero»⁴⁸.

E l'opera d'arte, da parte sua, è vista e vede, è sguardo attivo.

Come un viso, così chiamato perché è visto e vede, un dipinto di genio si contempla, certo, e si fa ammirare, ma, meglio ancora, mi sembra, perforando il muro, come uno sguardo di fuoco ne trafiggerebbe la faccia grigia, scintillante di luce e di senso, vede come vedrebbe un occhio, anche quando non si tratta di un ritratto.

Attivo, il dipinto inonda la stanza di luce e l'osservatore di felice intelligenza. Immagine, forse, ma, meglio ancora, fuoco di uno sguardo!⁴⁹

⁴⁴ M. Serres, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, cit., pp. 225-226.

⁴⁵ Id., *L'Incandescent*, Le Pommier, Paris 2003, p. 74.

⁴⁶ Id., *Yeux*, Le Pommier, Paris 2014, p. 11, (T.d.A.).

⁴⁷ *Ivi*, p. 81, (T.d.A.).

⁴⁸ *Ivi*, p. 78, (T.d.A.).

⁴⁹ *Ivi*, p. 11, (T.d.A.).

Les Belles Relations di Magritte appunto «non è un volto, né un occhio, né un pallone, ma un'estasi per la quale vedi il cielo vederti».⁵⁰

A questo punto, ciò che complessivamente il silenzio pare catalizzare è un dinamismo di relazionalità generativa universale secondo il quale il mondo, i paesaggi belli, la *natura*, intesa letteralmente da Serres come ciò che *va a nascere*, fanno bellezza e noi, nella coappartenenza, ci immergiamo in questa processualità, la captiamo, la intercettiamo, ne siamo impattati, ne raccogliamo il gesto, lo continuiamo, lo lavoriamo.

Se da queste considerazioni aggetta in primo piano un ripensamento in senso antropocentrico del processo artistico⁵¹, si profila poi anche e complessivamente, quale sfondo/contesto di questo stesso ripensamento, la già menzionata cruciale suggestione/emergenza/urgenza di riposizionamento dell'umano nel/con il mondo. La quale, non si può fare a meno di notarlo e di evidenziarlo, pare per così dire duettare specificamente⁵² con il postumano, come postumanismo, postantropocentrismo e postdualismo, ossia come prospettiva di ripensamento critico dell'umanesimo classico, umanista, moderno, antropocentrico, dualista, e quindi come proposta di un'idea di uomo non attribuibile a un solo genere, a una sola razza, o a un solo contesto geografico, e di specie umana in continuità e ibridazione con le altre specie e col mondo⁵³.

Ma seguiamo la successione dei piani. In prima evidenza spicca il processo artistico, che da espressione dell'umano, rappresentazione e proiezione esterna di

⁵⁰ *Ivi*, p. 187, (T.d.A).

⁵¹ Posizioni analoghe sul processo artistico sono riscontrabili in talune proposte postumaniste. Cf. specificamente G. Galati (ed.), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milano 2021.

⁵² Oltre al suo dialogo ininterrotto con le scienze, la letteratura, l'arte, molte sono anche le implicazioni del pensiero serresiano con temi e correnti di punta della riflessione culturale, filosofico-scientifica contemporanea (su ciò cf., in particolare, K. Moser, *The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres. Writing the Modern World and Anticipating the Future*, cit.), però, per gli scopi e gli argomenti di questa ricerca, ritengo prioritario richiamare (alcune delle) affinità col postumano.

⁵³ Questi tratti, aggettanti complessivamente dalle variegate declinazioni della prospettiva postumanista, sono presentati da F. Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury Academic, London/New York 2019. Non rientrando negli scopi di questo lavoro la ricostruzione e/o l'approfondimento teorico-storiografico dei vari orientamenti del postumano, mi limito a rimandare ad alcuni recentissimi contributi manualistici e glossaristici nonché ai riferimenti bibliografici ivi contenuti: R. Braidotti - M. Hlavajova (eds.), *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2018; M. Rosendahl Thomsen, J. Wamberg (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Posthumanism*, Bloomsbury Academic, London-New York 2020; L. M. Cuadrado - E. Baioni - M. Macelloni (eds.), *Dizionario del Postumanesimo*, Mimesis, Milano 2021. Quanto poi alla questione del postumanesimo o meno di Serres, ho sempre dubitato, e continuo a farlo, della sua proficuità sul piano euristico, tenuto conto specialmente della fluidità del postumano e dell'indipendenza intellettuale di Serres stesso; anche se nelle loro concezioni dell'uomo e dell'interfaccia tra questi e il mondo ho riscontrato isomorfismi.

contenuti della mente umana, manipolazione/trasformazione di una per così dire materia passiva e inerte, emerge invece come captazione, intercettazione, lavorazione, restituzione, da parte dell'uomo, di un'agentività informazionale universale; ossia emerge, in definitiva, come partecipazione umana, attiva e passiva, interattiva, a, immersione in, rilevazione, raccolta, espressione, elaborazione di quel processo artistico universale che si alimenta dello stratificarsi, contaminarsi, congiungersi di molteplicità in relazione. Ed è qui poi che, in seconda evidenza, affiora il punto di fuga, si schiude lo sfondo, ossia la già richiamata rilevazione da parte di Serres che è l'oggetto a far nascere l'uomo che fa nascere l'oggetto; che l'oggetto comincia una storia che il soggetto, costituito da lui, continuerà; che gli oggetti e i soggetti si sostituiscono gli uni gli altri, secondo una commutabilità per cui l'umano è (con/tra le) le cose⁵⁴. Per e in quella relazionalità federativo-ibridativa di coappartenenza universale, che risuona appunto con la proposta postumanista di superamento, non dell'umano, ma dell'umanismo antropocentrato, dualista, essenzialista, fissista ed esclusivista nel segno del riconoscimento che «Noi siamo in questo insieme, ma non siamo l'Uno né il Medesimo»⁵⁵.

Il valore aggiunto dell'alterità e della varietà, la vuotezza di termini come unicità ed esclusività, l'orizzontalità ontologica, la per così dire universalità dell'agentività⁵⁶, la valenza antro-poietica dell'ibridazione corporea sono dunque prospettive comuni al postumano e a Serres. Il quale per giunta le vede catalizzate appunto da un silenzio federatore e riestetizzante, che rivela/svela un prima/oltre il linguaggio umano, e così il corpo sensibile dimensionale riestetizzante, e così i paesaggi belli che fanno bellezza.

4. Epilogo: invio/avvio

Il percorso sin qui fatto riporta all'*explicit* di *Adichats* assunto come *incipit* «Quindi non lascio più la mia penna, solo cantando nel silenzio la bellezza dei

⁵⁴ Non ritenendo questa la sede opportuna per un approfondimento di questa complessa tematica serresiana, mi limito a rimandare specificamente a M. Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, cit; Id., *Le Parasite*, cit; C. Watkin, *Michel Serres. Figures of Thought*, cit.; A. Crahay, *La mutation du Cogito. Genèse du transcendental objectif*, cit.

⁵⁵ Così R. Braidotti, *Il postumano vol. II. Saperi e soggettività*, DeriveApprodi, Roma 2022, p. 63, indica il soggetto collettivo postumano.

⁵⁶ Senza intenti qui di approfondimento sul postumano, ritengo comunque utile rimandare a un inquadramento generale dell'idea postumanista di "agentività", che del postumano stesso è uno snodo nevralgico: J. Scott Marchand, *Non-Human Agency*, in R. Braidotti - M. Hlavajova (eds.), *Posthuman Glossary*, cit., pp. 293-295.

paesaggi»⁵⁷, in cui a questo punto con (forse) maggiore consapevolezza si possono riconoscere quelli che Serres indica come propri rammarichi ma che, in virtù appunto di quanto detto, si possono leggere nello stesso tempo come rilanci, aperture, prospettive, suggestioni: non aver potuto fare l'esploratore perché la Terra è già stata completamente esplorata; non avere avuto la possibilità di fare il compositore, dal momento che la musica evoca significati altri rispetto alle parole e alla sintassi; non avere avuto il coraggio, da giovane, di farsi monaco di clausura, dal momento che il silenzio restituisce un universo di cui linguaggio e musica schiudono solamente due o tre dimensioni⁵⁸. La Terra, seppure già esplorata, è comunque sempre la *méta* del ritorno metetico: la causa-fattasi-cosa, il corpo miscelato, il paesaggio bello e che fa bellezza. La musica è linguaggio universale, pansemico, prima e al di qua del linguaggio umano, e quindi il canto è sforzo in(de)finito di partecipazione al mondo, empito di coappartenenza. Il silenzio è catalizzatore del processo di riconoscimento/riestetizzazione, svelamento del mondo come universale agentività, di cui l'umano emerge quale interimplicazione coappartenente.

Se questa è la posta in gioco, allora «non lascio più la mia penna»⁵⁹.

Bibliografia

- Aa.Vv., *Michel Serres. Hommage à 50 voix*, Le Pommier, Paris 2020
N. Abbas (Ed.), *Mapping Michel Serres*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005
M. L. Assad, *Reading with Michel Serres. An Encounter with Time*, State University of New York Press, Albany 1999
R. Braidotti, M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2018
R. Braidotti, *Il postumano vol. II. Saperi e soggettività*, DeriveApprodi, Roma 2022
S. Connor, *Michel Serres' Five Senses*, in D. Howes (Ed.), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Berg, Oxford 2004, pp. 318-334
A. Crahay, *La mutation du Cogito. Genèse du transcendantal objectif*, De Boeck, Bruxelles 1988
L. M. Cuadrado, E. Baioni, M. Macelloni (a cura di), *Dizionario del Postumanesimo*, Mimesis, Milano 2021
R. Dolphijn (Ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2019

⁵⁷ M. Serres, *Adichats! (Adieu!)*, cit., p. 202, (T.d.A.).

⁵⁸ *Ivi*, pp. 201-202. Cf. anche *supra*, nota n. 10.

⁵⁹ *Ivi*, p. 202.

- F. Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury Academic, London/New York 2019
- G. Galati (a cura di), *Ecologie complesse. Pensare l'arte oltre l'umano*, Meltemi, Milano 2021
- K. Moser, *The Encyclopedic Philosophy of Michel Serres. Writing the Modern World and Anticipating the Future*, Anaphora Literary Press, Augusta 2016
- M. Pasquinelli, *The Exogenesis of Light*, in R. Dolphijn (Ed.), *Michel Serres and the Crises of the Contemporary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2019, pp. 93-104
- P. Rödel, *Michel Serres, la sage-femme du monde*, Le Pommier, Paris 2016
- M. Rosendahl Thomsen, J. Wamberg (Eds.), *The Bloomsbury Handbook of Posthumanism*, Bloomsbury Academic, London-New York 2020
- J. Scott Marchand, *Non-Human Agency*, in R. Braidotti, M. Hlavajova (Eds.), *Posthuman Glossary*, Bloomsbury Academic, London-New York 2018, pp. 293-295
- M. Serres, N. Farouki (Éds.), *Paysages des Sciences*, Le Pommier, Paris 1999
- M. Serres, *Adichats! (Adieu!)*, Le Pommier, Paris 2020
- M. Serres, *Corps*, Le Pommier, Paris 2017
- M. Serres, *Genesi*, il Melangolo, Genova 1988
- M. Serres, *Hermès I. La Communication*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969
- M. Serres, *Hermès II. L'Interférence*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972
- M. Serres, *Hermès III. La Traduction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1974
- M. Serres, *Hermès IV. La Distribution*, Les Éditions de Minuit, Paris 1977
- M. Serres, *Hominescence*, Le Pommier, Paris 2001
- M. Serres, *Il mancino zoppo. Dal metodo non nasce niente*, Bollati Boringhieri, Torino 2016
- M. Serres, *Les Cinq Sens. Philosophie des corps mêlés-I*, Grasset, Paris 1985
- M. Serres, *L'ermafrodito: Sarrasine scultore. Col racconto «Sarrasine» di Balzac*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- M. Serres, *L'Incandescent*, Le Pommier, Paris 2003
- M. Serres, *Musique*, Le Pommier, Paris 2011
- M. Serres, *Pantopie: de Hermès à Petite Poucette*, Le Pommier, Paris 2014
- M. Serres, *Passaggio a Nord-Ovest*, Pratiche, Parma 1985
- M. Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, François Bourin, Paris 1987
- M. Serres, *Yeux*, Le Pommier, Paris 2014
- C. Watkin, *Michel Serres. Figures of Thought*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2020

Leonardo da Vinci e la mente complessa. Tra psicologia e arte: creazione, ri-creazione e centralità dell'umano

Claudia Mazzeschi

*Serena Meattini **

Abstract: Il contributo affronta la complessità delle dinamiche di creazione e fruizione a partire da una lettura della figura e dell'opera di Leonardo da Vinci che, attraverso una prospettiva psicologica, traccia un quadro delle principali questioni emerse. Obiettivo è quello di mettere in luce la complessità quale tratto rivelativo di una mente geniale che si è dimostrata capace di cogliere un senso dell'umano universalmente riconoscibile, all'interno di una riflessione dedicata al coinvolgimento percettivo ed emotivo dello spettatore.

Keywords: Leonardo da Vinci; psicologia; creazione; fruizione

Leonardo da Vinci and the complex mind. Between psychology and art: creation, re-creation and the importance of the human

Abstract: This paper addresses the complexity of the dynamics of creation and fruition starting from a reading of the figure and

* claudia.mazzeschi@unipg.it; serena.meattini@unipg.it.

work of Leonardo da Vinci that, through a psychological perspective, draws a picture of the main issues that emerged. The aim is to highlight the complexity as a revealing trait of a brilliant mind that has proven capable of capturing a universally recognizable sense of humanity, within a reflection dedicated to the viewer's perceptive and emotional involvement.

Keywords: Leonardo da Vinci; psychology; creation; fruition

Il progetto «Arte e riconoscimento», come indicato nel *Manifesto*, pone attenzione a quel «fare, nell'arte, che non si situa soltanto dal lato dell'artista e della sua capacità creativa ma anche dal lato dell'atto del fruire dell'opera, che non è pura contemplazione bensì azione e relazione». In questa prospettiva, l'opera d'arte rappresenta un «esercizio di ascolto» di sé e degli altri, diviene luogo di riconoscimento di un senso dell'umano che lega artista e spettatore in una relazione dinamica che lascia emergere tutta la ricchezza che la contraddistingue. Infatti, il rapporto tra artista e fruitore supera l'apparente unidirezionalità mettendo in luce una maggiore stratificazione di elementi, ben espressi dalle coppie *artista – opera*; *recettore – opera* e da quelle, che si formano mediante il ricorso all'opera, di *artista – mondo*; *recettore-mondo*. Simili aspetti hanno una rilevanza di ordine psicologico che merita di essere oggetto di un'attenta riflessione e proprio in questa direzione si orienta l'interesse per l'opera di Leonardo. Di quest'ultima, il presente contributo, propone una lettura che, a partire da una prospettiva psicologica, intende metterne in luce la complessità quale tratto rivelativo di una mente geniale che si è dimostrata capace di cogliere un senso dell'umano universalmente riconoscibile.

Da Giorgio Vasari a Sigmund Freud fino a voci più recenti, Leonardo è stato al centro dell'attenzione di numerosi autori che, a partire da differenti prospettive, si sono lasciati interrogare dalla sua opera e dalla sua figura, mossi dalla curiosità *ora* di comprendere maggiormente il suo genio, *ora*, proprio attraverso quest'ultimo, di capire più profondamente la natura e l'essenza della genialità stessa e della creatività quali espressioni di una mente tanto meravigliosa quanto complessa e, ancora, misteriosa. Proprio per questo, il carattere di mistero connesso alla persona di Leonardo, oltre a essere l'espressione di una grande figura ha anche contribuito alla costruzione di una sorta di mito.

In molti si sono rivolti a Leonardo interrogandosi sia su "*chi*" fosse, che su "*cosa*" avesse. Senza alcun dubbio, tanto la prima quanto la seconda impostazione hanno costituito, e costituiscono ancora oggi, piste di indagine importanti che hanno aperto a interessanti riflessioni sulla mente – di Leonardo, in particolare, e dell'essere umano, in generale. Tali ricerche sono state condotte a partire da differenti prospettive che, per esempio, in ambito psicologico hanno spaziato dallo studio della personalità alla diagnostica, e hanno rappresentato una sfida e un compito per la scienza, stimolando quest'ultima a rintracciare interessanti elementi di riflessione nel terreno del suo rapporto con l'arte.

1. Chi era Leonardo?

Leonardo è stato, al tempo stesso, pittore, architetto, ingegnere, scultore, urbanista, geologo, astronomo. In una parola: "scienziato". Non c'è stato campo del

sapere che non sia stato esplorato nel corso della sua vita: dall'anatomia alla fisica, dall'idraulica all'arte, alla natura in generale. Uomo del Rinascimento, Leonardo, non si è limitato a interpretare l'essenza della sua epoca, ma ha anche contribuito alla creazione e alla definizione di quest'ultima. Per tale ragione, una parte dell'identità di Leonardo non può essere colta se non in stretta connessione al suo tempo.

Figlio illegittimo del giovane notaio Piero da Vinci e dell'umile Caterina, Leonardo nasce il 15 Aprile 1452 ad Anchiano, piccola frazione di Vinci, nella campagna fiorentina. Fin da bambino dimostra di avere una particolare dotazione innata – quello che oggi potrebbe verrebbe considerato un *plus dotato*, un *gifted* – e la sua vita appare complessa fin dalla nascita. Infatti, in quanto figlio illegittimo gli sarà preclusa la possibilità di esercitare la professione del padre, pur ricevendo senza riserve amore e protezione da parte dei nonni paterni. In particolare, il giovane zio Francesco dedica al piccolo Leonardo gran parte del proprio tempo libero, concedendogli la libertà di fare numerose esperienze nelle campagne toscane di Vinci, contribuendo a far crescere in maniera piuttosto autonoma quel bambino altamente curioso, *onnivoro* di sapere, mediante un'educazione informale e, probabilmente, con poche regole. Sono scarse le tracce del rapporto con la figura materna, non ben definito, ma certamente discontinuo. Leonardo non frequenta alcuna scuola: la Natura è la sua maestra e la sua fonte di ispirazione, in virtù del grande spirito di osservazione che lo accompagna fin da piccolo. Impossibilitato a percorrere la carriera del padre è comunque introdotto alla conoscenza dell'abaco da un maestro prete, «muovendo di continuo dubbi e difficoltà al maestro che gl'insegnava, ben spesso lo confondeva»¹. Impara a scrivere con la mano sinistra e al rovescio, come ricorda ancora Vasari, «cominciando molte cose e poi l'abbandonava»².

Nel 1469 Leonardo viene condotto dal padre nella bottega del Verrocchio, a Firenze, dove dipinge un angelo così bello da suscitare l'invidia del Maestro e da indurlo ad abbandonare la pittura e a dedicarsi esclusivamente alla scultura. A Firenze è vicino alla corte dei Medici, a Lorenzo il Magnifico e alla sua cerchia, mentre nel periodo trascorso a Milano, tra il 1482 e il 1499, frequenta la cerchia del Moro, intervallando il suo soggiorno con alcuni viaggi a Pavia per offrire consulenza sul Duomo. Dal 1499 al 1508 Leonardo si sposta in diverse corti e città, tornando per brevi periodi a Firenze. Va a Mantova e a Venezia quindi e dal 1501 rientra a Firenze. Nel 1504 muore il padre. Gli ultimi anni (1508-1519) lo vedranno di nuovo a Milano, quindi a Roma e infine in Francia, al servizio di Francesco I dove trascor-

¹ G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Newton Compton, Roma 1993, p. 569.

² *Ivi*, p. 557.

rerà gli ultimi anni della sua vita, fino alla morte, sopraggiunta all'età di a 67 anni nel castello di Amboise, il 2 Maggio 1519.

Una vita intensa, dunque, fatta di numerosi spostamenti, di moltissimi incarichi, sostenuta anche da una personalità estroversa, capace di proporsi con sincerità e generosità, sempre alla ricerca della virtù. Ne emerge il profilo di un uomo onesto, vivace, socievole, aperto alle relazioni umane.

L'infanzia di Leonardo ha ispirato differenti interpretazioni delle ragioni del suo genio, senza considerare l'importanza riconosciuta agli "aspetti infantili" che Leonardo sembra aver mantenuto anche in età adulta. Già da piccolo Leonardo appare un bambino "speciale" ed è su questa prima fase della vita e, più precisamente, su un suo ricordo, che Freud nel 1910 scrive uno dei primi lavori psicologici sull'artista: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinc*³.

perché ne la mia prima ricorazione della mia infanzia è mi pareva che, essendo io in culla, che un nibbio venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda, e molte volte mi percotessi con la coda dentro alle labbra⁴.

Freud parte da questo ricordo d'infanzia, integrandolo con altri appunti dell'artista, per analizzare la vita e l'evoluzione del lavoro del genio. Freud, seguendo due linee interpretative, rintraccia nel forte legame che Leonardo, in fasce, aveva con la madre, la radice della sua personalità, nonché della sua omosessualità e del profondo coinvolgimento affettivo con gli allievi di sesso maschile; mentre nell'assenza del padre, durante i primi anni di vita, intravede l'origine della sua concezione di paternità e il suo rapporto con essa, segnato dall'assenza di timore filiale, cui si accompagneranno ripercussioni sul piano biografico e, a livello simbolico, la relazione con Dio. Ne è segno, da un lato, il rapporto di Leonardo con i suoi dipinti, considerati come sue creature, e spesso abbandonati o lasciati incompiuti, come lui stesso fu abbandonato da bambino; dall'altro, anche la continua ricerca del padre, ipotesi ripresa anche da Pyne quando identifica nel ritratto di Leonardo (1503) il ritratto del padre⁵. Per cui la ricerca di se stesso si configura come una ricerca del padre, poiché «la tendenza di ogni pittore è sempre quella di riprodurre se stesso nelle proprie figure, anzi in tutto ciò che rappresenta»⁶.

Il lavoro di Freud sulla *psicologia dell'artista*, per quanto originale e interessante, presenta alcuni limiti che è imporrante evidenziare. In esso, infatti, le opere e il lavoro scientifico di Leonardo vengono trattati alla stregua di sintomi clinici e l'at-

³ S. Freud, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, a cura di V. Cicero, Morcelliana, Brescia 2020.

⁴ Codice Atlantico, 66v.

⁵ Cf. R. Pyne, *Leonardo*, Doubleday, New York 1978.

⁶ *Ivi*, p. 235.

tenzione si focalizza soprattutto sul passaggio dall'iniziale interesse per la pittura a quello, più tardo, per la scienza, interpretandolo come una fuga dal coinvolgimento emotivo verso l'impersonalità dello scienziato. Pertanto, il valore dello studio freudiano – come riconosciuto dal suo stesso autore – risulta limitato: da un lato, a causa di una scarsa conoscenza della storia dell'arte; dall'altro, per l'eccessiva concentrazione su una *psicostoria* – peraltro segnata da alcune errori come nel caso della traduzione del volatile con il nibbio piuttosto che con l'avvoltoio – dalla quale derivano le diverse linee interpretative freudiane, a discapito di un tema tanto cruciale quanto profondamente *attuale* nel dialogo tra arte e psicologia: il rapporto tra artista e spettatore.

Per tali ragioni, quello di Freud, può essere considerato un debole, seppur importante, tentativo condotto in ambito psicologico di connettere arte e scienza.

2. La linea diagnostica: cosa aveva Leonardo?

Negli aspetti comportamentali dell'infanzia di Leonardo e nelle successive manifestazioni della sua personalità in età giovanile e adulta sembrano emergere gli elementi descrittivi sintomatici sui quali, alcuni autori, hanno diagnosticato la possibile presenza del Disturbo da Deficit di Attenzione e Iperattività (ADHD) nell'artista di Vinci, un disturbo del neurosviluppo ad esordio nell'infanzia⁷. Ripercorrendo gli appunti della vita di Leonardo e considerandone gli insuccessi, gli incarichi, gli spostamenti, gli errori, i suoi incompiuti e la sua vita travagliata, Catani si è interrogato sulle possibili spiegazioni: dalla mancanza di disciplina, al temperamento fino alla psicopatologia, per concludere che

la documentazione storica supporta l'evidenza delle difficoltà nel procrastinare e nella gestione del tempo come caratteristiche dell'ADHD, una condizione che potrebbe spiegare gli aspetti del suo temperamento e la forma strana del suo genio dissipativo [...] Le difficoltà di Leonardo erano pervasive fin dall'infanzia, caratteristica specifica del disturbo [...] Ci sono inoltre evidenze che Leonardo fosse costantemente attivo, tenendosi occupato facendo sempre qualcosa e saltando spesso da un compito all'altro [...] Circa 2/3 dei bambini con ADHD mantengono le loro difficoltà comportamentali in età adulta⁸

Inoltre, il suo modo di scrivere al contrario e gli errori di ortografia sono stati interpretati quali possibili segni della presenza di una dislessia⁹.

⁷ M. Catani – P. Mazzaello, *Grey Matter Leonardo da Vinci: a genius driven to distraction*, in «Brain», 142 (2019), pp. 1842-1846.

⁸ *Ivi*, p. 1845 (T.d.A.).

⁹ *Ibidem*.

Nella medesima linea procedono gli studi dedicati alla possibile organizzazione strutturale e funzionale del cervello di Leonardo che, a partire dalle recenti evidenze sulla organizzazione cerebrale – anche derivanti dall’applicazione di nuove metodologie di ricerca, come il neuroimaging, e dal confronto statistico con i profili di funzionamento tipici di diversi gruppi/campioni di popolazione (es: mancini vs destrimani; uomini vs donne) – ipotizzano le specificità del “cablaggio neuronale” di Leonardo: *il cervello di un possibile omosessuale, mancino, ambidestro, un maschio del Rinascimento singolarmente creativo*.

Questo perché l’enorme varietà di capacità (skills) possedute dall’artista di Vinci ha fatto riflettere sulla possibilità che questi non possedesse un profilo cerebrale tipico¹⁰. Leonardo era mancino, ma anche ambi-destro, infatti, nonostante preferisse la sinistra, era ugualmente in grado di usare la mano destra anche nei compiti fino-motori. Inoltre, a causa di questa sua specifica dotazione neurale, era in grado di accedere, in maniera atipica, a stati di consapevolezza qualitativamente differenti. Dal momento che possedeva tutte quelle caratteristiche strutturali del cervello che permettono un incremento della creatività, del senso estetico e dell’armonia è stato ipotizzato che queste potessero essere il risultato di una peculiare organizzazione cerebrale. Leonardo apparteneva a quel piccolo gruppo di cervelli occidentali che sono capaci di visualizzare le *interconnessioni* della vita. Anche alcuni aspetti della personalità risultano collegati a questo “cablaggio”: la sua attitudine non convenzionale verso la sessualità; la sua estroversione, che lo portava a vestire in maniera inusuale, sfidando la cultura e le rigide regole dell’epoca con comportamenti esibizionistici; i suoi modi piacevoli, che lo rendevano un amabile conversatore e intrattenitore, come cantante, musicista e poeta piuttosto dotato.

3. Come funzionava Leonardo? L’osservatore

Pur nella complessità dei suoi comportamenti peculiari, Leonardo fu da subito un grande osservatore, acuto, inquieto e vorace – un avvoltoio e non un nibbio, diversamente da quanto sostenuto da Freud – della Natura in ogni suo aspetto: paesaggistico, animale, umano, corporeo ed emozionale¹¹. L’essere umano, in particolare, è parte della natura e, pertanto, oggetto da osservare e studiare, ma è anche Soggetto, al quale viene riconosciuta una certa centralità.

¹⁰ L. Shlain, *Leonardo’s brain : understanding da Vinci’s creative genius*, LP, Guilford 2015.

¹¹ Quello che è stato considerato per lungo tempo il suo primo disegno, *Paesaggio con fiume* è del 5 Agosto 1473: ha 11 anni quando dipinge il primo paesaggio della pittura mondiale.

Se la virtù del genio – scrive Simone Weil che considerava Leonardo uno dei massimi geni della storia dell’umanità – sta desiderare «la verità [...] la bellezza, la virtù e ogni sorta di bene» e fare «un continuo sforzo d’attenzione per raggiungerla»¹², il genio di Leonardo emerge già nell’infanzia: nella sua capacità di osservare con attenzione, profondità e acutezza, al punto da sostenere che «tutto il nostro sapere ha origine nelle percezioni [...] La scienza è l’osservazione delle cose possibili, presenti o passate; la prescienza è la conoscenza delle cose che potrebbero accadere». Nella scienza l’osservazione è il primo livello della conoscenza, a partire dal quale è possibile formulare ipotesi di ricerca, da sperimentare e da verificare. Pur essendo, come egli stesso si definiva, «uomo senza lettere», possedeva la metodologia – il metodo – della conoscenza, della scienza, e la doti di saperla comunicare.

Ma, come afferma Kandel, l’osservazione è anche *invenzione* e il cervello, o piuttosto la mente, è una macchina creativa che non si limita a fotografare¹³. Leonardo sapeva osservare i volti, cogliere le innumerevoli varianti dell’essere umano, nei corpi, nei movimenti, e trasporre tutto questo nei dipinti, sviluppando ipotesi¹⁴. Per questo

Il buon pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l’uomo ed il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile, perché si ha a figurare con gesti e movimenti delle membra; e questo è da essere imparato dai muti, che meglio li fanno che alcun’altra sorta d’uomini¹⁵

Nei gesti, nei movimenti degli arti e dei corpi, sono ritratte le intenzioni, ma anche le emozioni veicolate. La mente di Leonardo, dunque, è realista ma non fotografica, per cui nella meravigliosa ricerca della precisione dei suoi dipinti mette ciò che vede, intuisce, sente, aggiungendo l’elemento mentale, umano ed emotivo, spesso *ambiguo*, dal quale nessuno è escluso e che, pertanto, apre la strada all’universalità.

¹² S. Weil, *Attesa di Dio*, a cura di J.-M. Perrin, Rusconi, Milano 1972, p. 16.

¹³ Cf. E. R. Kandel, *The age of insight: The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain, from Vienna 1900 to the present*, Random House 2012; tr. it. *L’età dell’inconscio: Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Raffaello Cortina, Milano 2016; Id., *The Disordered Mind: What Unusual Brains Tell Us About Ourselves*, Straus and Giroux, 2018 ; tr. it., *La mente alterata. Cosa dicono di noi le anomalie del cervello*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

¹⁴ *L’Adorazione dei Magi* (1481–82), dipinto incompiuto, appare più come uno studio dei volti e dei corpi che un dipinto.

¹⁵ L. da Vinci, *Trattato della pittura*, preceduto dalla *Vita di Leonardo* scritta da Giorgio Vasari, a cura di G. Milanese, Unione cooperative editrice, Roma 1980, p. 73.

Come hanno dimostrato Darwin e, successivamente, Ekman e altri, i movimenti delle mani, la gestualità e la postura del corpo trasmettono informazioni sociali al pari delle espressioni facciali. Tutto questo viene veicolato nei dipinti leonardeschi, nei quali i volti, gli sguardi, rappresentano artisticamente le intenzioni e le emozioni in modo nuovo, unico, profondo, non limitandosi a rinviare alla dimensione emotiva conscia e definita, ma anche a quella inconscia e ambigua, forse, richiamando una conflittualità emotiva interna, a tensioni e profondità proprie del sentire. Recentemente Frijda ha dimostrato che la nostra esperienza cosciente delle emozioni, ciò che sentiamo, dipende da dove focalizziamo l'attenzione, in ogni dato momento¹⁶. Infatti, l'attenzione è come il direttore di un'orchestra sinfonica che chiama le varie sezioni a produrre effetti musicali eterogenei, differenti esperienze coscienti in diversi istanti temporali.

«L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene. Così il tempo presente»¹⁷.

4. Creatore e spettatore: psicologia e arte

Nel contesto odierno è ormai un dato acquisito il fatto che nella pluralità di quelle coppie in gioco, richiamate in precedenza, l'arte è incompleta senza il coinvolgimento percettivo ed emotivo dello spettatore. L'opera d'arte si colloca nel punto di incontro, relazionale, tra la creatività dell'artista e quella dell'osservatore. L'artista crea e lo spettatore ri-crea. L'entità del contributo ri-creativo interno dello spettatore varia a seconda del grado di ambiguità dell'opera creata e della sensibilità stessa dello spettatore/fruitori. L'ambiguità, per Empson, esiste quando possono essere assunti punti di vista alternativi e, come sostiene Kris, permette anche all'osservatore di leggere la scelta, o il conflitto, presente nell'artista¹⁸. D'altra parte, l'ambiguità permette all'artista di trasmettere la sua complessità all'osservatore se quest'ultimo possiede l'*empatia*, quella sensibilità che gli consente di perdersi in un quadro ed essere tutt'uno con il soggetto, e la capacità di *astrazione* per ritirarsi dalle complessità del mondo quotidiano per seguire il linguaggio simbolico del dipinto¹⁹.

¹⁶ N. H. Frijda, *Emotion experience*, in «*Cognition and Emotion*», 19(2005), pp. 473-497.

¹⁷ L. da Vinci, *Scritti letterari*, Rizzoli, Milano 1991, p. 68.

¹⁸ Cf. W. Empson, *Seven types of ambiguity*(1930), tr. it. *Sette tipi di ambiguità : indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, Einaudi, Torino 1965; E. Kris, *Psychoanalytic explorations in art* (1952), tr. it. *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino 1967.

¹⁹ Cf. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), tr. it. *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975.

Dunque, non solo lo spettatore collabora con l'artista nella trasformazione dell'immagine bidimensionale sulla tela in una rappresentazione tridimensionale dello spazio visivo, ma interpreta in termini personali ciò che vede dipinto, attribuendo un significato all'immagine. Per questo, l'arte non può dirsi tale prescindendo dal legame e dal coinvolgimento dello spettatore²⁰. Infatti, le non è tanto la realtà a essere rappresentata dalle immagini dell'arte, quanto le «percezioni», le «aspettative», i ricordi dell'artista e dello spettatore²¹.

L'arte è una *continua* creazione della mente. Ciò che vediamo non dipende solamente dalle proprietà dell'elemento, ma dalla sua interazione con altri elementi dell'immagine e dalle nostre esperienze passate, inconscie, e relative a immagini simili. Nonché al loro recupero, al loro riemergere, come avviene ad esempio di fronte all'osservazione di un'opera d'arte quando suscita nello spettatore emozioni così intense tali da produrre quella che Magherini ha concettualizzato come Sindrome di Stendhal.

Esistono processi di base (*bottom up*) – innati e universali – che permettono di interpretare precocemente le immagini “oggettive” del mondo, così come esistono, a un livello superiore (*top down*), processi che incorporano conoscenze basate sugli apprendimenti, sulle esperienze, che sono integrati nel funzionamento del cervello.

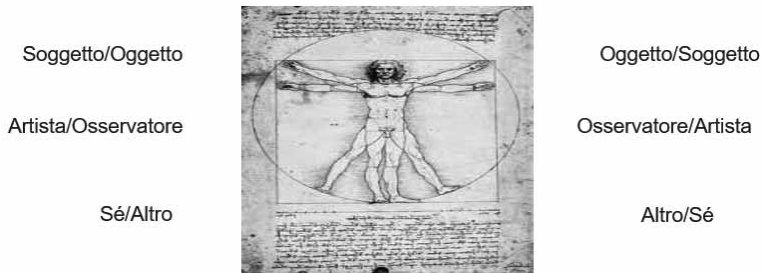
5. L'essere umano al centro

Ogni osservatore dell'opera di Leonardo diventa assieme a lui parte dell'esperienza che questi ha saputo osservare e restituire nella sua creazione, rendendola al contempo specifica e universale. Leonardo mette al centro l'essere umano, poiché è a partire “da” e “con” quest'ultimo artista e osservatore, entrambi nel ruolo di creatori – che ha inizio la conoscenza. La realtà non è data, ma è costruita dalla mente, una formula matematica dove bello e vero si coniugano. Infatti, è l'originalità, non la perfezione, a contraddistinguere il genio, quindi la capacità di «aprire nuove frontiere» e fare in mondo che «i territori conquistati» divengono proprietà di tutti²².

²⁰ Cf. E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A Study of the Psychology of Decorative Art* (1979), tr. it. *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Einaudi, Torino 1979.

²¹ Cf. E. R. Kandel, *La mente alterata. Cosa dicono di noi le anomalie del cervello*, cit.

²² Cf. A. Koestler, *The act of creation* (1964), tr. it. *L'atto della creazione*, Ubaldini, Roma 1975.



Aver saputo realizzare in modo sublime il percorso di co-creazione dell'arte affiancandolo a quello dello studio dell'esperienza umana è stato, probabilmente, uno degli elementi più significativi dell'eredità di Leonardo. Infatti, con una visione che potrebbe essere definita «greca» della bellezza, la sua pittura crea un equilibrio di forme che è insieme emotivo e razionale (matematico). In essa, l'elemento è umano perché profondamente umane risultano essere tanto l'osservazione quanto la creazione, così come il processo di ri-creazione che lascia all'Altro – all'osservatore e nello spazio della relazione – la possibilità della sua fruizione. La genialità di Leonardo sta nell'*interconnessione* di tutte queste dimensioni *insieme*, nella sua capacità di andare in profondità nella ricerca dell'infinito mistero, di un assoluto che, nel primato dell'essere umano e della sua mente, si pone in un dialogo spirituale con la vita, verso un'armonia tra verità e bellezza, dimensione razionale ed emotiva, che non può mai dirsi definitivamente compiuta. Una genialità che si qualifica come «universale» dal momento che l'opera di Leonardo restituisce un «senso dell'umano» che ha rappresentato, e rappresenta, un modello di umanesimo riconoscibile nell'uomo di ogni tempo ed epoca.

**IL DATO DELL'ARTE: RICONOSCIMENTO,
CULTURA E INCONTRO DELL'ALTRO**

La hospitalidad como estilo de vida y clave de lectura del mundo de la literatura y de las artes

*Cecilia Avenatti de Palumbo **

Abstract: El objetivo es proponer la experiencia humana de la hospitalidad, que implica el reconocimiento del otro, como clave de lectura del fenómeno estético, a partir de la metáfora de la respiración, cuyo ritmo es el de la relación. Primero se considerará la hospitalidad como estilo en base al pensamiento de H. U. von Balthasar y Ch. Theobald; luego, se la desarrollará desde la fenomenología de la dilatación planteada por J.-L. Chrétien; y finalmente se la aplicará como clave hermenéutica a la escritura poética de Ch. Lebreton, concebida como un soplo del don según el ritmo de la relación.

Keywords: Hospitalidad; J.-L. Chrétien; Christophe Lebreton; Christoph Theobald; Hans Urs von Balthasar

* ceciliapalumbo52@gmail.com
Pontificia Universidad Católica Argentina

Hospitality as a lifestyle and reading key of literature and the arts

Abstract: The aim of this article is to propose human experience of hospitality, which implies the other person's recognition, as a reading key of the aesthetic phenomenon, from the metaphor of respiration whose rhythm is the relationship. In the first place, hospitality as a style based on H.U. von Balthasar and Ch. Theobald's thought, will be considered. Secondly, it will be developed from the dilatation phenomenology raised by J.-L. Chétien; and finally it will be applied as hermeneutic key of Ch. Lebreton's poetic writing, conceived as a gift's blow according to the rhythm of the relationship.

Keywords: hospitality; J.-L. Chrétien; Christophe Lebreton; Christoph Theobald; Hans Urs von Balthasar

El objetivo de este artículo es proponer la experiencia humana de la hospitalidad, que implica el reconocimiento del otro, como clave de lectura del fenómeno estético, a partir del esquema de la respiración, cuyo ritmo es precisamente el de la relación. Para ello, en primer lugar, consideraremos la hospitalidad como un “estilo”, un modo de habitar el mundo en la posmodernidad, siguiendo la reflexión de Christoph Theobald, quien encuentra un “reservorio espiritual” de lo humano en la pluralidad de la literatura y las artes¹. En segundo lugar, tomaremos los rasgos de la “fenomenología de la dilatación” que propone Jean-Louis Chrétien, a fin de desarrollar la hospitalidad desde el esquema relacional de la respiración y el ritmo cordial. En tercer lugar, aplicaremos la clave hermenéutica de la hospitalidad, descrita como estilo y dilatación cordial, a la “escritura poética” de Christophe Lebreton, concebida como manifestación del soplo del don, donde palabra y espacio en blanco expresan el ritmo de la relación entre el silencio y la voz, el mundo de la poesía y el mundo de la vida.

1. La hospitalidad como estilo de vida: la literatura y las artes como “reservorio espiritual” de lo humano

¿Quién es el huésped hoy? «Le tout-venant», responde Christoph Theobald². «Todo el que viene y está viniendo» podríamos traducir para subrayar el dinamismo vital en continua configuración tanto del que llega como del que recibe. Hans Urs von Balthasar había definido la figura estética como «forma acuñada que se desarrolla viviendo»³, poniendo la vida en el centro del proceso de manifestación de la belleza de que ambas, figura y vida, coinciden en el mismo dinamismo que conduce de lo interior a lo exterior. La dimensión estética es salida de sí hacia el otro que acontece tanto en el artista como en el intérprete en el espacio que abre la obra de arte como punto de encuentro. Esta se completa con la dimensión dramática de la praxis, en el sentido de acción, para comprender el eje de la clave hermenéutica de la hospitalidad que aquí postulamos.

¹ Junto a un grupo interdisciplinario de investigadores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, hemos realizado y publicado un proyecto sobre la hospitalidad del que han formado parte como asesores externos Christoph Theobald y Piero Coda. Cf. C. Avenatti de Palumbo (ed), *Hospitalidad: encuentro y desafío*, Agape Libros, Buenos Aires 2021.

² Ch. Theobald, *Le christianisme comme style. Une manière de faire théologie en postmodernité*, 1, du Cerf, Paris 2007, p. 83.

³ H. U. von Balthasar, *Epílogo*, Encuentro, Madrid 1998, p. 56. «Geprägte Form, die lebend sich entwickelt» [*Epílogo*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1987, p. 46].

La hospitalidad nombra una experiencia y por tanto su realidad y su lenguaje es resistente a la abstracción. Cuando decimos hospitalidad, en nuestro corazón y en nuestra mente aparece la imagen concreta de uno que llega de modo inesperado y otro que lo recibe, aceptando ser desinstalado por la nueva presencia. Ambos se encuentran en el umbral, el “entre” que vincula el interior y el exterior, dando origen a un tercer espacio que antes no existía. Huésped es siempre el otro diverso, diferente, es decir, el que no pertenece a la propia tribu, ni grupo geográfico, cultural o religioso. La hospitalidad responde a un esquema espacial: por eso el umbral refiere a una frontera que separa y une a la vez. Sólo si nos reconocemos rajados, heridos, quebrados, dejaremos pasar la luz que brota en el tercer espacio que se inaugura en el “entre”.

Las culturas antiguas relacionaron la hospitalidad con un origen divino indisponible y, por ello, la consideraron un deber sagrado para el anfitrión y un derecho inalienable para el huésped, aún a riesgo de la potencial hostilidad y traición. «No se olviden de practicar la hospitalidad ya que, gracias a ella, algunos, sin saberlo, hospedaron a los ángeles», dice la Carta a los Hebreos 13, 2, en referencia al episodio abrahámico de Mambré. Según lo ha señalado oportunamente E. Benveniste⁴, en la palabra griega *xenophilía*, huésped y extranjero coinciden, puesto que extranjeros eran los griegos habitantes de otras ciudades. El latín habría añadido un hipotético parentesco en la raíz indoeuropea entre *hospes* y *hostis*, en razón de que el extranjero era el enemigo a quien había que conquistar, y más tardíamente el mismo ciudadano romano de cuya traición había que defenderse⁵.

Tanto la palabra griega como la latina revelan, cada una a su modo, que la hospitalidad es difícil. Por un lado, se exige confianza y apertura a la sorpresa de lo nuevo que irrumpe de modo inesperado y, por otro lado, se corre el riesgo de la potencial hostilidad, que se despierta tanto en el que recibe como en el que es recibido, bajo la forma del miedo a la traición y a no ser aceptado. En el comienzo siempre subyace una desproporción, una asimetría entre el que recibe y el que es recibido. Paradójicamente la hospitalidad comienza cuando el que recibe es interpelado por la llegada del otro que lo enfrenta a su propio miedo a no ser acogido ni amado. En el reconocimiento y el respeto hacia el otro, se da el primer paso para salir de la asimetría hacia la simetría.

Pero en la hospitalidad hay algo más: el necesario paso de la simetría a la reciprocidad, es decir, del respeto como condición del encuentro a la dimensión gratuita de la entrega. El descubrimiento de la condición humana común en la propia

⁴ Cf. É. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 1, Minuit, Paris 1969, pp. 87-101.

⁵ Cf. V. Albanel, *Hospitalité, hostilité : une dualité toujours d'actualité*, en E. Grieu (et al), «N'oubliez pas l'hospitalité... (He 13,2)», Médiasèvres, Paris 2017, pp. 15-40.

debilidad y fragilidad es el comienzo de la hospitalidad, pero no es suficiente. Para que la hospitalidad sea verdadero lugar de reconocimiento de sí en el encuentro con el otro, debe haber reciprocidad, lo cual sucede cuando el anfitrión que recibe se convierte en huésped, es decir, cuando el que recibe es recibido por el otro. En el fondo, la hospitalidad es ofrecerle al otro la posibilidad de expresarse y de compartirse a sí mismo en libertad, porque en la hospitalidad no damos algo, sino que nos damos a nosotros mismos, unos a otros, en mutua gratuidad.

Las palabras no hacen sino expresar la paradójica complejidad de la hospitalidad como fenómeno humano. El pensamiento posmoderno ha subrayado su importancia y la ha vuelto a vincular con los fundamentos mismos de lo humano. Fue J. Derrida quien planteó la aporía de su institucionalización declarando insoluble el carácter incondicional de la ley divina de la hospitalidad y las leyes que necesariamente la condicionan⁶. A partir de lo cual, Christoph Theobald buscó superar la aporía y propuso la “estilización” teológica de la hospitalidad. Teniendo en cuenta el concepto de “estilo” como “emblema de un modo de habitar el mundo”, que Merleau Ponty había atribuído a la singularidad manifestada en la obra de arte⁷, retomó –aunque con diferencias– la consideración de los “estilos” estético teológicos propuestos por Hans Urs von Balthasar como despliegues históricos del evento Cristo⁸. De este modo, el estilo de hospitalidad se le presentó como principio de credibilidad para la fe en la posmodernidad. Sobre la base de que el estilo lo constituye la concordancia absoluta entre fondo y forma, la santidad hospitalaria de Jesús de Nazareth es presentada como el “estilo de los estilos”, cuya irradiación “estética” está “dramáticamente” abierta a todos, y por tanto su “verdad” asume toda diversidad⁹.

La estilización de la hospitalidad consiste, justamente, en vincular el modo de vivir con el sentido originario de *stylus* como trabajo de escritura, a fin de poder leer en el libro de la experiencia los tesoros latentes en la cultura artística de los pueblos¹⁰. En el centro de este giro estético, en una memorable conferencia que pronunció en Buenos Aires en mayo de 2019, Theobald destacó el rol de la literatura y de las artes como reservorios de una humanidad hospitalaria, es decir, es-

⁶ Cf. J. Derrida – A. Dufourmantelle, *La hospitalidad*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 2014, pp. 31, 81, 83 y 85.

⁷ Cf. Ch. Theobald, *Le christianisme comme style. Une manière de faire théologie en postmodernité*, cit., pp. 18-24.

⁸ Cf. *Ivi*, pp. 34-51.

⁹ Cf. *Ivi*, pp. 18-19; Ch. Theobald, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*, Pról. C. Avenatti de Palumbo-E.Casarotti, Agape Libros, Buenos Aires 2019, pp. 51-52 y 60-62.

¹⁰ Cf. Ch. Theobald, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*, cit., pp. 76-102 y 128-130.

tanques de agua poblados de seres vivos¹¹. En un sentido amplio, podríamos afirmar que hay tantos estilos como seres humanos, tiempos, grupos étnicos y culturales.

Ante la pluralidad de cosmovisiones, el creciente individualismo, la amenaza ecológica y las manipulaciones transhumanistas que caracterizan nuestro tiempo, la propuesta es descubrir el estilo de la hospitalidad como lugar epistemológico para la configuración de nuestras existencias individuales y sociales. Recreando la frase de Roland Barthes «leer levantando la mirada»¹², es decir, desde el texto hacia la vida, Theobald destacó la apertura y el poder transformador de la literatura que hace posible otro tipo de universal humano, precisamente en razón de su pluralidad constitutiva y de su arraigo cultural. Este universal salva al ser humano en su insuperable diversidad ofreciéndole la posibilidad de un vínculo hospitalario entre estilos, una unidad de pluralidades estéticas abiertas a la libertad de acción. La relación entre la escritura, la lectura y la refiguración de lo leído en nuestra existencia¹³ encuentran su clave hermenéutica en la fenomenología de la dilatación que proponemos en la segunda parte.

2. Fenomenología de la dilatación: la hospitalidad desde el esquema relacional de la respiración y el ritmo cordial

La joie Spacieuse [La alegría espaciosa] es el título que Jean-Louis Chrétien eligió para desarrollar su fenomenología de la dilatación, cuya dinámica se sostiene sobre dos pilares: el esquema relacional de la respiración y el ritmo cordial. La hospitalidad juega un rol decisivo en este esquema dado que: en primer lugar, es en la inhalación donde nos vaciamos para recibir al otro que viene de afuera; y en segundo lugar, es en la exhalación donde se produce la donación de sí. En virtud del dinamismo de la hospitalidad, este esquema respiratorio provoca como efecto inmediato la *dilatatio cordis* [dilatación del corazón], que es simultáneamente afirmación de sí y confesión de la propia indigencia: yo no soy sino por el otro, con el otro, que está en mí porque lo hospedo. Cabe destacar que es precisamente esta dilatación del corazón la que amplía dinámicamente la capacidad de hospedar. De ahí que, concluye Chrétien, «la dilatación no puede ser sino acogida, hospitalidad, incorporación, dependencia, heteronomía»¹⁴. La dilatación sólo acontece cuando

¹¹ Cf. *Ivi*, pp. 27-28.

¹² R. Barthes, *Ecrire la lecture*, en *Œuvres complètes*, II, Ed. du Seuil, Paris 1993-1995, p. 961, citado en Ch. Theobald, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*, cit., p. 18.

¹³ Cf. Ch. Theobald, *Hospitalidad y santidad. Pensar una pluralidad de estilos de vivir*, cit., pp. 26-32.

¹⁴ J.-L. Chrétien, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, Minuit, Paris 2007, p. 233.

hago espacio al aire que ingresa en mí como lo otro diverso de mí. Análogamente, la palabra que el poeta exhala con su voz es precedida por la inhalación del silencio, lo cual se da asimismo en la génesis de la palabra poética¹⁵.

En síntesis, cuando mediante el vaciamiento de sí se aspira la alteridad, el corazón se dilata y la vida se acrecienta. La palabra poética que se gesta a partir de este esquema respiratorio y ritmo cordial despierta el deseo de unidad entre el que hospeda y es hospedado, que Chrétien llama "receptividad demandante" o "demanda hospitalaria"¹⁶. El esquema respiratorio de la dilatación interior afecta tanto al acto creador como al acto receptor. Esta doble dilatación inaugura un nuevo espacio que antes no existía: el de la unidad que es el "entre" donde acontece el encuentro. Este espacio dilatado es fuente de felicidad y de alegría. El esquema respiratorio va más allá de la nariz como órgano de la respiración, la mirada también respira y la respiración ve: hay pues una mirada respiratoria y rítmica que con su soplo aspira las otras presencias¹⁷. Se trata de una sinestesia de los órganos de la creación y de la recepción, condición fenomenológica y hermenéutica del fenómeno estético.

Si damos un paso más, comprobamos que Chrétien profundiza en esta fenomenología de la dilatación cuando la considera desde la relación entre belleza y hospitalidad. En *L'effroi du beau* y *L'arche de la parole*¹⁸, es la belleza la que opera la dilatación mediante la apertura de una herida que aviva la memoria del origen. Al ser hospedada, la belleza no hiere para llenar un vacío, sino para inaugurar un nuevo espacio. En el fenómeno estético,

[...] el encuentro no es la aparición frente a frente de un ser nuevo en un espacio preexistente, ya conocido y ya nuestro, sino ante todo la apertura de un espacio nuevo, irrigado de una alteridad indeterminada. [...] No es la realización de un posible que ya es nuestro, sino el surgimiento de un otro posible.¹⁹

¹⁵ A la relación entre la palabra poética y la *dilatatio cordis* hemos dedicado dos trabajos a los que referimos para ampliar el marco teórico que sostiene la propuesta de este artículo: Cf. C. Avenatti de Palumbo, *Literatura, fenomenología y hospitalidad*, en «Tábano», 16 (12/2020), pp. 11-24; C. Avenatti de Palumbo, *Dramática del espacio interior. Cubiculum cordis et templum mentis: dos tópicos agustinianos en la fenomenología de la hospitalidad de Jean-Louis Chrétien*, «Perseitas», 8 (2020), pp. 423-444; C. Avenatti de Palumbo, *Drammatica dello spazio interiore. Cubiculum cordis et templum mentis: due temi agostiniani nella fenomenologia dell'ospitalità di Jean-Louis Chrétien*, en V. Limone y G. Maspero (eds.), *Agostino e la sua eredità. Teologia, filosofia e letteratura*, Morcelliana, Brescia 2021, pp. 265-280.

¹⁶ J.-L. Chrétien, *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, cit., pp. 236-237.

¹⁷ *Ivi*, pp. 241-242.

¹⁸ *Id.*, *L'effroi du beau*, du Cerf, Paris, 2008; *L'arche de la parole*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.

¹⁹ *Ibidem*, p. 16.

Precisamente aquí, en este espacio nuevo abierto por la herida de la belleza es donde el ser humano se descubre capaz de hospedar a Dios y de ser hospedado por Dios.

En deuda con la estética balthasariana, Chrétien considera la belleza como comienzo de lo nuevo, incoación de la gloria, de la alegría y del gozo sin fin. «Lo bello que llama es él mismo llamado, verticalmente, por el fondo del cual proviene y que lo excede, y esto es así, porque la belleza que promete es ella misma promesa de la gloria»²⁰. En consecuencia, la belleza es la huella de la donación originaria de Dios en la creación, de ahí su novedad siempre creciente: «*Inchoatio* no es una palabra más, [...] es una palabra para nombrar un comienzo nuevo, un pensamiento completamente nuevo del comienzo, que no puede abrirse sino a partir de la Revelación de Dios y su revelación última en Cristo»²¹.

La “dilatación hospitalaria” y la “hospitalidad dilatante” refieren a esta *inchoatio*²². El esquema respiratorio de la dilatación de la operación poética se extiende al acto de interpretar, en tanto éste es comprendido como el dejarse “inhalar” por la alteridad para luego “exhalar” una palabra que es a la vez interpretación y respuesta de vida. Esta es la dimensión estética de una poética de “la alegría espaciosa”, que acontece en el círculo hermenéutico de la hospitalidad que dilata y lleva al reconocimiento agradecido de un pensar hospitalario que deja ser al otro, acoge con gratitud y se dona libremente al misterio como fuente originaria de lo sagrado, sin por ello renunciar a la pregunta por lo sagrado mismo que vuelve una y otra vez. Podríamos vincular estas conclusiones con el “*verdankendens Denken*” propuesto por Klaus Hemmerle, en tanto la fenomenología de la dilatación y el reconocimiento agradecido de lo dado coinciden en la gratitud²³. *Verdanken* no es simplemente agradecer sino ir hasta el fondo de la gratitud, ir en profundidad hasta allí donde el agradecimiento se reconoce deudor de la donación del absolutamente Otro.

²⁰ Id., *La beauté comme inchoation de la gloire (Sur Hans Urs von Balthasar)*, en *Reconnaisances philosophiques*, du Cerf, Paris 2010, p. 303.

²¹ *Ivi*, p. 297.

²² Cf. Id., *La joie spacieuse. Essai sur la dilatation*, cit., p. 12.

²³ Cf. K. Hemmerle, *Das Heilige und das Denken. Zur philosophischen Phänomenologie des Heiligen/ Il sacro e il pensiero per una fenomenologia filosofica del sacro*, en V. Gaudio (ed.), *Un pensare ri-conoscete. Scritti sulla relazione tra filosofia e teologia*, Pref. di P. Coda, Città Nuova-Istituto Universitario Sophia, Roma 2018, pp. 100-103. Sólo hacemos aquí referencia a este aspecto de la relación entre hospitalidad y reconocimiento en el pensamiento de Hemmerle que he tratado más ampliamente en un artículo al que me permito remitir: cf. C. Avenatti de Palumbo, *Literatura, fenomenología y hospitalidad*, cit., pp. 11-24.

3. La alegría herida: poética de la dilatación en la escritura de Christophe Lebreton

En base a la fenomenología del esquema respiratorio y del ritmo cordial, Chrétien propone una *poética de la dilatación* en la cual reconoce tres rasgos estilísticos: el soplo, el movimiento y la amplificación, de los cuales el primero es el más importante. Aplicaremos esta clave hermenéutica a la escritura poética de Christophe Lebreton, que elegimos por su ritmo dialógico y su esquema respiratorio y cordial.

Una *poética del soplo* es aquella que brota del aliento de vida originario que ha sido encontrado, profundizado y madurado en el silencio y que halla su justa expresión en una escritura que se dilata en el espacio, acogiendo las palabras hasta hacerlas estallar de alegría. Ch. Lebreton escribe poemas que respiran y que piden ser respirados. Expresamente lo afirma en "Comienzo"²⁴:

verte como entrar en presencia
y respirar la vida

verte como entrar en luz
y llorar la alegría

²⁴ Ch. Lebreton, *Ama hasta el fin del fuego*, Agape Libros, Buenos Aires 2017, p. 114.

Commencement

«te voir comme d'entrer en présence
et respirer la vie

te voir comme d'entrer en lumière
et pleurer la joie
te voir comme d'entrer en silence
et toucher la parole

te voir comme d'entrer en amitié
et manger toi et moi

te voir comme d'entrer en fête
et célébrer la liberté

te voir t'embrasser
et puis il faut partir

aimer tous
comme TE VOIR »

[*Aime jusqu'au bout du feu*, Montecristo, Annecy 1997, p. 102].

verte como entrar en silencio
y tocar la palabra

verte como entrar en amistad
y comer tú y yo

verte como entrar en fiesta
y celebrar la libertad

verte abrazarte
y luego hay que partir

amar a todos
como VERTE

Poética de la dilatación cordial, donde la mirada respira y el espacio en blanco señala el ritmo de la inhalación y la exhalación hospedando al lector. Su escritura es mistagógica²⁵, en el sentido en que nos hace dejar nuestro propio territorio para introducirnos en el misterio de Dios. El poeta comparte su experiencia de hospitalidad de la palabra y de este modo mistagogía y hospitalidad orientan la lectura²⁶. En este poema estamos ante una estética visual y objetivante que expresa el deseo de ver al Amado movido por el soplo de la respiración. El misterio del Tú aparece ante la mirada del lector con la fuerza de la evidencia subjetiva con la que el poeta desea ver. Por eso, fenomenológicamente miramos desde la ventana de su poesía que se abre ante nosotros para entregarnos su experiencia al desnudo. La suya no es una palabra que se mira a sí misma sino que mira al Tú. A veces es preciso sostener el aire de la respiración hasta el ahogo para poder entrar en el ritmo cordial de su poesía.

El segundo rasgo de la dilatación gozosa es *la poética del movimiento*: en la inundación de alegría no pueden instalarse ni el poeta ni el lector. Se trata de la dimensión agónica de la escritura donde el tiempo y el espacio confluyen en “el

²⁵ Para el concepto de mistagogía cf. Ysabel de Andia, *Misterio, mistagogía y mística*, en *Mística. El admirable misterio de Dios y del hombre en Cristo*, Sígueme, Salamanca 2022, pp. 313-336.

²⁶ La consideración de la escritura de Lebreton como “poesía mistagógica” es el resultado de una investigación aún en curso, de la cual ya ha sido presentado un avance en “*Terre de passage, de rencontre et de partage*”. *Un travail en cours sur la poésie de frère Christophe*, en «Tibhirine. Colloque pour le 25ème anniversaire du martyr des 7 frères», Athénée pontifical Sant’ Anselmo, Roma 3 y 4 de diciembre de 2021. Cf. C. Avenatti de Palumbo – M.-D. Minassian – B. Poinsignon, *Terre de passage, de rencontre et de partage Un travail en cours sur la poésie de frère Christophe*, dans «Collectanea Cisterciensia», 84 (2022/3) (en prensa).

punto” que está dibujado en muchísimos de sus poemas, a veces solo como en este caso, otras veces junto al dibujo de la cruz y el corazón. El ritmo del silencio y la palabra reviste la gravedad del llanto y dolor contenidos ante la desproporción entre el exceso de donación de amor que le ofrece hospitalidad y su corazón dilatado por el deseo. Así expresa este proceso en el poema “Tan pobre”²⁷:

Obedecer solo
 a este decir infinito
 que no ha dado lugar entonces a nada más
 a nada más bello ni verdadero
 a nada

Pero escucho aún solo aún solo
 el soplo dejado aquí entre nosotros
 por este tan pobre “te amo”
 diciéndose
 sostenido por mis lágrimas
 inundado de silencio

Rehén de tu lenguaje
 estoy prendado de lo que entonces


²⁷ Ch. Lebreton, *Ama hasta el fin del fuego*, cit., p. 179.

«Obéir seul
 à ce dire infini
 qui n’a donné lieu alors à rien de plus
 à rien de beau ni de vrai
 à rien

Mais j’écoute encore seul
 le souffle laissé là entre nous
 par ce si pauvre je t’aime
 se disant

appuyé de larmes
 inondé de silence
 Otage de ton langage
 je suis épris de ce qu’alors
 tu voulais dire en moi
 à la folie
 choisissant ma chair infime et malheureuse
 pour te déclarer au monde
 Amour je ne sais pas faire
 Viens, toi
 Et réalise en fin

au jour le jour
 ici le don» [*Aime jusqu’au bout du feu*, cit., p.167].

querías decir en mí
 a la locura
 eligiendo mi carne ínfima y desdichada
 para anunciarte al mundo
 Amor no sé hacer
 Ven, tú.
 Y realiza al fin
 día a día

 aquí el don

El tercer rasgo de la dilatación es la *poética de la amplificación*, del aumento, del incremento, del énfasis: recurso ya señalado por Quintiliano que caracteriza la escritura mística y toda poética de lo indecible. Son figuras retóricas que muestran más que lo que pueden decir, llevando nuestra mirada mucho más allá de las palabras, hacia la unidad estallada de la vida. El oxímoron de la “alegría herida” es expresión de esta poética del exceso y de lo ilimitado de la hospitalidad dilatada en la palabra poética. En el prólogo a su último diario, el cual después de su muerte fue publicado justamente bajo el título *El soplo del don*, define poéticamente en un verso magistral que «la escritura es la herida de un enfermo de amor»²⁸. Aquí el poeta ha tomado el texto del Cantar de los Cantares 2,5 y 5,8 y ha propuesto una nueva figura en la que la amada se identifica con la escritura. Esta operación poética tiene su origen en la combinación de la etimología hebrea (*kîhôlat*, estar enfermo y débil) con la griega (*tetroméne*, herido). Aquí es la escritura y no la amada la que está herida y quien padece es un enfermo de amor cuya única curación es la presencia. La búsqueda es recíproca: el Amado busca a la amada para embellecerla con su amor y ésta lo busca, enferma y herida por la belleza en la escritura. Estos movimientos de amor nupcial reciben el nombre de “alegría herida”, un nuevo espacio que no existía y que se inaugura con la Encarnación del Amado hecho escritura inconclusa. Así en el poema “Estoy inquieto”²⁹:

²⁸ Id., *El soplo del don*, Monte Carmelo, Burgos 2020, p. 20, 8/8/1993; « l’écriture est blessure d’un malade d’amour », [*Le souffle du don*, Bayard, Paris 1999, p. 18].

²⁹ Id., *Ama hasta el fin del fuego*, cit., p. 78.

«Je suis inquiet de Toi avec moi,

Et puis je suis inquiet -vois-Tu- de Toi au monde.

Mon Dieu, Mon Dieu, pourquoi m’as- Tu aimé ?

Faut-il Te redire que je suis : cet enfant perdu, retrouvé...

Estoy inquieto por Ti conmigo,
 y luego estoy inquieto -fíjate- por Ti en el mundo.
 Dios Mío, Dios Mío, ¿por qué me has amado?
 Es necesario decirte que soy: este niño perdido, encontrado...
 Y bien, hete aquí, obligado a amarme hasta el extremo,
 es serio, lo sé...
 Es bien arriesgado, mi Dios es loco
 -es cierto, Tú eres mi alegría herida.
 Sabes bien, Tú, que te amo

La *poética del soplo*, conduce al dinamismo y exhuberancia de sentidos místicos que caracterizan al lenguaje de una poética de la hospitalidad nupcial. Ante la imposibilidad de encontrar una palabra que exprese el recíproco estallido de amor, el poeta abre en el carácter inconcluso de la alegría herida, un tercer espacio, el de la plenitud de la belleza infinita e inesperable, cuyo modo de ser es lo inacabable de la deseada eternidad.

Conclusión

La hospitalidad como estilo, planteado al comienzo de la exposición a partir de Theobald, puso al descubierto el valor de la literatura y las artes como "reservorio espiritual" para la renovación del lenguaje teológico. A partir de la reflexión fenomenológica de la alegría espaciosa de Chrétien, la *poética de la dilatación* nos abrió a interpretar la poesía de Lebreton desde el ritmo cordial del soplo y del dinamismo paradójico de la alegría herida e inconclusa.

Tal configuración del mundo de la literatura lo consideramos extensivo a las artes en general, en tanto el esquema de la dilatación del fenómeno presenta un modo de ser común que es la apertura hospitalaria. Este es el nuevo espacio que antes no existía y que ha suscitado aquí la hospitalidad entre disciplinas y lenguajes. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este espacio es frágil ya que puede quebrarse desde dentro de la relación hermenéutica misma si la entrega de sí no logra superar la ambición de poder.

Eh bien, Te voilà tenu de me tenir jusqu'au bout,
 C'Est grave tu sais...
 C'est bien risqué, c'est fou mon Dieu
 -c'est vrai c'est Toi ma joie blessée.
 Tu sais bien, Toi, que je té aime.»

[Aime jusqu'au bout du feu, cit., p. 66].

Dado que se trata de un texto inaugural, quisiera terminar citando uno de los pasajes del Manifiesto que se halla en estrecha sintonía con nuestra exposición, para dejar resonando el anhelo que compartimos como humanidad:

En esta circularidad hermenéutica que es lugar de diálogo entre saberes y en la cual la literatura y las artes, en todas sus formas, son consideradas como lugares de reconocimiento de lo humano en su dimensión relacional, la *hospitalidad* se presenta como una forma de habitar nuestro mundo, como un estilo nuevo, en el cual el pensamiento y la acción, fondo y forma concuerdan. Cada forma de arte es un dato relacional originario en el cual la humanidad se dice a sí misma, y cuenta el sentido de lo cotidiano como lugar de acogida del otro: lo distinto que viene a nuestro encuentro de manera inesperada. El *trabajo* de reconfiguración e interpretación del mundo se propone asimismo como la clave hermenéutica de la hospitalidad, que redefine la intersubjetividad como un habitar el "entre", el lugar de la relación. Prestar atención al arte significa situarse dentro de este espacio y cualificarlo como lugar del pensar en el cual es posible encontrar lo humano en su naturaleza más profunda y originaria. Es un espacio donde es posible redescubrir el Silencio, el lugar de la interioridad y de la acogida del otro, como cumplimiento de sentido y como tensión constante que se articula en un movimiento originario descendente en el cual el arte es "creación" de un nuevo tiempo, de una nueva realidad.³⁰

³⁰ Cf. el número de *Metaxy* con el texto del Manifiesto del Proyecto Arte y reconocimiento.

«Fin nelle profondità ultime raggiungibili dallo sguardo umano». L'arte tra creazione e comprensione secondo Edith Stein

*Martina Galvani **

Abstract La comprensione dell'originaria natura dell'essere umano, secondo Edith Stein, passa attraverso l'analisi dei prodotti delle scienze dello spirito. L'umanità, descritta dall'arte, mostra la propria essenza: l'umanità, scrive la fenomenologa, «ha un *logos*, una legge costitutiva o una struttura d'essere universalmente comprensibile che può essere messa in rilievo movendo da ciò che è dato concretamente»¹. I prodotti artistici veicolano un "senso" oggettivo, essi provengono dall'ambito delle idee e perciò perderebbe di senso una loro indagine empirica; il contenuto spirituale delle formazioni culturali, infatti, non ha una genesi storica e l'origine delle idee resta un mistero. Nell'arte è possibile riconoscere una produzione spirituale, che trova nella realizzazione concreta una via per comunicare valori che appartengono allo «spirito oggettivo». Le opere spirituali diventano mezzi attraverso i quali gli individui si riconoscono e

¹ E. Stein, *La struttura della persona umana*, Città Nuova, Roma 2000, p. 60.

* martina.galvani@unipg.it.

si comprendono², al di là del tempo e dello spazio. Non solo la creazione artistica permette alle essenze archetipiche di avvicinarsi alle essenze reali e concrete, ma anche la ricezione di tali prodotti rende possibile un'approssimazione alla verità delle cose: «lo spirito *trova* la verità non la *produce*. Ed essa è eterna»³. Stein ritiene che l'arte non solo abbia un senso, ma anche uno scopo pedagogico, proprio perché mediante le opere il soggetto può accedere ad una comprensione sempre più autentica dell'umano.

Keywords: Edith Stein, opera d'arte, creazione umana, spirito oggettivo, verità artistica

«Down to the depths that can be reached by the human gaze». Art between creation and understanding according to Edith Stein

Abstract The understanding of the original human comprehension – according Edith Stein – must pass through the sciences of spirit's products. The humanity, described by art, shows its own essence: it has a *logos*, a constitutive law, or a structure of being universally understandable, which can be elicited starting from what is concretely given. The artistic products convey an objective "sense", they originate from the realm of ideas and, because of that, empirical questions about their birth are meaningless. The origin of the ideas, and consequently the cultural formations, remains a mystery. Human spiritual productions become means that allow people to recognize and understand themselves, beyond time and space. Not only artistic creations allow archetypal essences to approach real and concrete

² Cf. *ibidem*: «tutto ciò che è esteriore e che viene preso in considerazione è linguaggio dello spirito o sua pienezza d'essere, che parla all'essere».

³ E. Stein, *Che cos'è la fenomenologia?*, in Id., *La ricerca della verità. Dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, Città Nuova, Roma 1993, p. 58.

essences, but also the reception of such products makes it possible to approach the truth of things. According to Stein, not only art has a meaning, but it also has pedagogical scope, because, through art, the subject can achieve an ever more authentic understanding of the human.

Keywords: artwork, human creation, objective spirit, artistic truth

1. La conoscenza e la creazione dei prodotti dello spirito

La conoscenza che l'espressione artistica rende possibile è «la comprensione spirituale di un ente» e con Stein possiamo dire che tale conoscenza «ci parla attraverso molteplici forme di espressione nelle quali l'interiorità si "mostra" e noi comprendiamo questo linguaggio [...]. La personalità si esprime anche in forme che possono continuare ad esistere indipendentemente da essa, cioè nella sua grafia, nello stile del suo linguaggio che possono essere affidati a lettere o ad altre espressioni letterarie, in opere diverse, e anche nelle impressioni che essa ha suscitato in altri esseri umani»⁴. I prodotti dello spirito umano sono mezzi mediante i quali l'interiorità soggettiva si esprime comunicandosi e, al contempo, sono forme espressive che veicolano un "senso" oggettivo, che richiede di essere interpretato. Anche se Stein non si è mai occupata nello specifico di ermeneutica, ella analizza l'importanza delle opere dello spirito umano e, in un certo senso, potremmo dire che condivide il criterio della circolarità ermeneutica⁵. L'analisi dei prodotti culturali non può essere scientifica, e quindi non ne deve spiegare causalmente la genesi, infatti le scienze dello spirito (o scienze della cultura), pur soffermandosi sulla descrizione delle opere, le indagano a partire dalla comprensione post-vissuta⁶. Ciò significa che nella produzione artistica vi è un operare dello spirito che si comunica e che viene riconosciuto: «nel perseguire il processo di formazione delle opere dello spirito – scrive Stein – troviamo che lo spirito stesso è al lavoro, detto più precisamente: un Soggetto spirituale coglie empaticamente un altro soggetto e si

⁴ *Ivi*, p. 58.

⁵ Cf. R. Pozzi, *Edith Stein e il Faust di W.J. Goethe*, in «Nuova Umanità», XXV (2003/1) 145, pp. 83-102.

⁶ Cf. E. Stein, *Il problema dell'empatia*, Studium, Roma 2014, p. 197.

porta a datità il suo operare»⁷. Tale riconoscimento dei prodotti dello spirito avviene mediante l'*Einfühlung* (empatia), che permette una conversione riflessiva dello sguardo e rende possibile portare a datità l'altro, anche attraverso i suoi modi espressivi. Con ogni atto di empatia, quindi anche solo mediante il coglimento di un atto senziente altrui, siamo già penetrati nel regno dello spirito e anche «l'intero nostro "mondo della cultura", tutto quello che la "mano dell'uomo" ha formato, tutti gli oggetti d'uso, tutte le opere dell'artigianato, della tecnica, dell'arte sono correlato dello spirito divenuto realtà»⁸.

Non solo l'atto che coglie il senso delle creazioni permette di entrare nel mondo dello spirito, ma in primis l'atto mediante il quale vengono realizzate tali opere, ossia quello creativo, che conferisce realtà al voluto. L'atto creativo umano viene analizzato da Stein anche da un punto di vista ontologico nell'opera intitolata *Potenza e atto. Studi per una filosofia dell'essere* (1931). Qui ella mostra come la creatività presupponga il passaggio da una potenzialità a un'attualità, riferendosi alla coppia concettuale aristotelica. Tuttavia, non si tratta di un creare "dal nulla"⁹, diversamente dall'atto creativo divino: «l'idea dell'artista in quanto tale aveva attualità, l' "essere nel suo spirito" [...] era un che di attuale. Era *la stessa specie* che prima come idea era nello spirito dell'artista, ed ora, oltre a ciò, è resa corpo nell'opera»¹⁰. In questo testo, Stein compie un'analisi ontologico-formale e ontologico-materiale, coniugando le categorie della fenomenologia husserliana e quelle della filosofia aristotelica rilette dalla scolastica medievale. Dunque, partendo dalla "certezza d'essere", come vissuto dell'io, inizia una ricerca ontologico formale e ogni ente, compreso l'lo, viene indagato come pienezza in una forma. Dalle forme vuote di cui aveva parlato anche Husserl – ossia *aliquid* (oggetto o qualcosa), *quod quid est* (che cosa o pienezza) ed *esse* (esistenza) – si giunge all'*ens* (essente), individuato come la loro unità concreta¹¹. Tali forme devono essere riempite e il percorso che va dalla forma universale alla sua realizzazione nell'individuo passa attraverso i generi e le specie. Queste ultime assumono *in re* una diversa "sfumatura" e quindi sono analizzabili in relazione all'individuo specifico (il *tode ti*) nel quale si realizzano, ma sono anche descritte in senso formale, in quanto hanno una determinata «potenzialità come possibilità di realizzazione». Nell'atto di creazione

⁷ *Ivi*, p. 198.

⁸ *Ivi*, p. 196.

⁹ «La "produzione" (*Schaffen*) creativa non è un conferimento d'essere attuale, bensì, in una certa misura, *utilizzazione* dell'essere attuale, vale a dire di ciò che è materiale al fine di "porre in risalto da sé" un'idea» (E. Stein, *Potenza e atto. Studi per una filosofia dell'essere*, Città Nuova, Roma 2003, p. 99).

¹⁰ *Ivi*, p. 98.

¹¹ Cfr. *ivi*, cap. II: *Atto e potenza in prospettiva ontologico formale*, pp. 72 e ss.

dell'artista la specie passa dall'idea alla materia e quindi è possibile dire che la materia viene formata «secondo l'idea, ossia secondo l'esemplare della specie "ideale"»¹². Ma come nascono le idee dell'artista? Stein afferma che non c'è processo spirituale tanto misterioso; non si può certo parlare di un *Fiat!*, cioè di un conferimento d'essere dal nulla, tuttavia l'analogia è riscontrabile nel fare intenzionale¹³ che accomuna il divenire assoluto, proprio dell'atto creatore di Dio, e il divenire da qualcosa, proprio anche della produzione artistica.

L'analisi ontologico formale conduce Stein a considerare le cose, compresi i prodotti d'arte, non come oggetti puramente materiali, ma come parte dello spirito oggettivo, comprensibili solo a partire dalla loro origine spirituale, ossia dalle idee¹⁴. Lo stesso può dirsi anche dal lato della fruizione del prodotto artistico, e non solo da quello della produzione, poiché le cose, nel momento in cui sono conosciute, entrano nello spirito del soggetto conoscente e «con ogni nuova conoscenza viene "incorporato" qualcosa nel mondo spirituale del conoscente»¹⁵. La filosofa parla di uno spirito oggettivo sorretto dallo spirito soggettivo. Lo spirito oggettivo può essere spiegato in duplice modo: partendo dall'atto del conoscere, che secondo Stein è già un fare creativo, anche se nulla viene suscitato o mutato, oppure dall'atto propriamente creativo, che si estende oltre il soggetto. In quest'ultimo caso, una porzione di materia riceve una nuova forma esteriore ma, soprattutto, riceve un nuovo "senso": «questo senso che l'essere umano pone dentro le cose, e che conformemente a tale senso egli usa ed eventualmente forma, è qualcosa di spirituale; il che significa innanzitutto che esso è derivato dallo spirito»¹⁶. L'esistenza umana è soggettività spirituale, non solo perché è apertura verso l'interno, ma anche perché è aperta verso l'altro e verso il mondo esterno¹⁷. Le cose con le quali abbiamo a che fare ci sono note, sappiamo a cosa servono e come usarle e anche in ciò che è nuovo, o poco conosciuto, cerchiamo il «"senso che vive in esso"».

¹² *Ivi*, p. 98.

¹³ Scrive Stein: «Non appena, d'altra parte, venga posta in Dio l'intenzione verso una creazione, sia essa anche solo possibile, quest'intenzione deve essere pensata come intenzione eterna e sin dall'eternità» (*ivi*, p. 139).

¹⁴ Questa tesi, secondo la quale l'opera d'arte è un oggetto nel quale si incarna l'idea, proviene dal pensiero neoplatonico che, da Plotino, arriva poi fino al Rinascimento cristiano: a tal proposito si vedano le analisi di Władysław Stróżewski in *Intorno al bello*, a cura di Anna Czajka e di Gerardo Cunico, prefazione di Angela Ales Bello, Mimesis, Milano 2017.

¹⁵ E. Stein, *Potenza e atto*, cit., p. 189.

¹⁶ *Ivi*, p. 190.

¹⁷ «L'esistenza dell'uomo è aperta verso l'interno, esistenza *aperta per stesso*, ma con ciò è anche aperta verso l'esterno ed è *esistenza aperta*, che può contenere in sé un mondo» (E. Stein, *La struttura della persona umana*, cit., p. 70).

Dunque, lo spirito oggettivo è tale per la sua reale o potenziale inclusione nello spirito soggettivo e anche le produzioni artistiche, in senso lato, sono ascrivibili allo spirito oggettivo: esse ineriscono a quel fare creativo che è esclusivo dello spirito umano (soggettivo) e sono portatrici di un senso, che le rende indipendenti e autonome dall'artista.

2. Le creazioni culturali come individualità qualitative irriducibili e il mondo dei valori

L'arte, come ogni scienza dello spirito, contribuisce al riconoscimento dell'individuo e della sua specificità. I prodotti dello spirito, infatti, sono in grado di comunicare qualcosa di essenziale dell'umano: la sua specificità in quanto singolo¹⁸, ma anche un' "essenza" che prescinde dall'artista e che rende sempre vero il messaggio veicolato, al di là del tempo e del luogo nei quali la produzione avviene. Stein non scrive testi interamente dedicati a riflessioni di carattere estetico, salvo un breve saggio datato 1932, intitolato *Natura e soprannatura nel "Faust" di Goethe*, dove si sofferma sul capolavoro dell'autore tedesco dal punto di vista estetico e pedagogico¹⁹. Tuttavia, la fenomenologa tratta il tema dell'arte in moltissimi luoghi della sua produzione e sotto diversi aspetti, anche contestualmente all'analisi delle scienze dello spirito, richiamandosi alla nota distinzione diltheyana. Vi è una sostanziale differenza, ribadisce l'autrice, tra le scienze naturali e le scienze dello spirito, in quanto queste ultime non sono scienze esatte e non sono spiegabili mediante leggi causali:

Le scienze dello spirito (scienze della cultura) descrivono le opere dello spirito ma non si accontentano di ciò, bensì esse in quanto "storia" intesa in senso lato compresa la storia della cultura, della letteratura, del linguaggio, dell'arte ecc., perseguono – quasi sempre unitamente a tutto ciò – la loro origine, la loro nascita dallo spirito. Esse fanno questo non fornendo una spiegazione causale [...] ²⁰.

All'interno di queste scienze, Stein individua un'ulteriore distinzione tra quelle della cultura – tra le quali annovera discipline giuridiche, economiche, artistiche,

¹⁸ Scrive Stein: «Così capolavori storici e capolavori di un'arte capace di schiudere l'anima assumono un altissimo significato come introduzione e esercizio per la comprensione della specificità individuale che ha un'indispensabile funzione pedagogica» (*ivi*, p. 59).

¹⁹ Cf. E. Stein, *Natura e soprannatura nel "Faust" di Goethe*, in *Natura, Persona, Mistica. Per una ricerca cristiana della verità*, Città Nuova, Roma 1999, pp. 29-47.

²⁰ E. Stein, *Il problema dell'empatia*, cit., p. 197.

dei linguaggi ecc. — e quelle storiche²¹. Emerge che le produzioni culturali sono intese quali realtà spirituali oggettive, delle quali le scienze della cultura si interessano mediante la «messa in evidenza della struttura dei significati»; infatti, per analizzare tali formazioni non serve alcuna conoscenza scientifica dei materiali utilizzati o dei processi psichici coinvolti nella loro produzione, perciò si parla di una completa indipendenza di esse dalle scienze della natura²². L'atto creativo dell'artista, che come abbiamo visto è indagato dalla fenomenologia come un passaggio dalla potenzialità all'attualità, è anche un processo psichico in quanto nel suo operare emergono le sue intenzioni e le sue caratteristiche psichiche. Per questo motivo, anche la ricerca storico-genetica di carattere empirico è importante: «comprendere la vita dello spirito e tutto ciò che nasce e si forma in esso, che sopravvive nel suo corso e nella sua costituzione di fatto e permette la comprensione mediante la descrizione: questo è il compito delle *scienze empiriche dello spirito*»²³. Ciò che ci si chiede di fronte all'opera artistica è quale sia la sua essenza, quale il suo senso, e per rispondere è utile anche retrocedere verso la sua genesi e quindi ripercorrerne la storia. Questo tipo di analisi empirica, però, è funzionale solo alla comprensione storico-oggettiva dell'opera, poiché *il contenuto spirituale della formazione culturale* non ha una genesi storica, in quanto appartiene all'ambito delle idee e quindi non è creato. L'analisi e la comprensione dell'opera d'arte in quanto tale, perciò, non ha nulla a che fare con le scienze empiriche, ma al contrario solo con il puro contenuto di senso²⁴. L'opera, in quanto realtà spirituale, è considerata da Stein come un'individualità qualitativa irriducibile:

Le opere di una persona o anche di una comunità hanno un'individualità in duplice senso: portano, da un lato, l'impronta dello spirito creatore, alla cui sfera appartengono, e dall'altro, ognuna di esse è in se stesso un individuo, in quanto è un'opera genuina e non un'imitazione volontaria o involontaria, e ciò accade a

²¹ Cf. E. Stein, *Psicologia e scienze dello spirito. Contributi per una fondazione filosofica*, Città Nuova, Roma 1999, cit., pp. 314-315.

²² «Le forme culturali oggettive hanno la loro "origine" nello spirito soggettivo creativo che si forma da e con l'aiuto di qualsiasi materiale» (*Ivi*, p. 314).

²³ *Ivi*, p. 315.

²⁴ Cf. *Ivi*, p. 317. Su questo tema si esprime anche Romano Guardini che nel 1912, discutendo circa la possibilità e la modalità di conoscere l'opera d'arte, scrive: «ci si può accostare all'opera d'arte non per praticare la scienza, ma per trarne un godimento. In tal caso non si ha l'intenzione di analizzare l'opera d'arte con un'indagine acuta e secondo determinate regole, bensì ci si vuole immergere tranquillamente in essa, lasciarsi compenetrare dal suo significato, farsi ristorare o sconvolgere, elevare o rasserenare dal suo contenuto bello o tragico, sublime o lieto. Non si vuole affatto una completa conoscenza comparativa di questo o di quel genere d'arte o di un periodo, ma si vuole conoscere davvero ciò che si è scelto, penetrare in esso e instaurare come un rapporto di amicizia» (R. Guardini, *La vita come opera d'arte. Scritti di estetica (1907-1960)*, Morcelliana, Brescia 2021, p. 24).

condizione che abbia quella unità interiore e quella struttura necessaria che abbiamo imparato a conoscere come caratteristiche delle idee individuali²⁵.

L'opera ha una propria qualità valoriale specifica, che non deriva dai suoi caratteri contingenti, quali la materia della quale è costituita, la forma o il contenuto, bensì dal "senso" che è in essa impresso da chi la crea e che può essere colto da chi ne fruisce. Le creazioni culturali, nota Stein nel testo dedicato all'analisi dello Stato, sono caratteristiche delle comunità di popolo dalle quali provengono. Infatti, ogni cultura rimanda ad un centro spirituale creatore, che imprime nelle opere i propri caratteri²⁶. L'autonomia culturale viene considerata dalla filosofa la caratteristica peculiare del popolo che, per essenza, è creatore di cultura. Tuttavia, nonostante le opere artistico-culturali rinvino ad un determinato popolo, o a un determinato artista, il senso che in esse viene impresso diventa indipendente da chi le crea e resta indipendente da chi ne fruisce, poiché ha una sua propria oggettività e autonomia. Ciò permette di riconoscere in tali opere una specifica qualità individuale, che è evidente non solo in quelle artificiali di umana creazione, ma anche in altre formazioni spirituali; un paesaggio, ad esempio, non può essere considerato empiricamente solo come un insieme di elementi naturali, ma è invece un'unità spirituale che possiede un carattere specifico ed è portatore di determinati "valori"²⁷, in particolare la bellezza:

Una valle, circondata da pareti rocciose chiare e non molto alte, illuminata dal chiarore lunare, ricoperta da un cielo sfavillante di stelle, contro cui si staglia in modo netto, ma senza durezza alcuna, il profilo delle rocce. È un'immagine di una bellezza indescrivibilmente luminosa, soave e pacifica. L' "indescrivibilità" ha un senso preciso. Le parole sono solo un tentativo di stimolare la fantasia e richiamare alla mente un'immagine che, in un certo qual modo, vi corrisponda. In effetti tale bellezza è qualcosa di unico, che si addice a questa totalità configurata in maniera individuale²⁸.

²⁵ E. Stein, *Psicologia e scienze dello spirito*, cit., p. 321.

²⁶ Cf. E. Stein, *Una ricerca sullo Stato*, Città Nuova, Roma 1999, p. 35: «Ogni cultura, cioè ogni cosmo, in sé unitario e distinto da tutto ciò che sta al di fuori, di beni spirituali (siano oggetti autonomi come opere d'arte o scientifiche, siano stili di comportamento introdotti da persone nella vita concreta) rinvia a un centro spirituale che ne rappresenta l'origine; e questo centro è una comunità creativa, la cui specifica caratteristica psichica è attiva e si riflette in tutte le sue produzioni».

²⁷ Stein accoglie il tema del mondo dei valori (*die Welt der Werte*) dal pensiero di Max Scheler, il quale afferma che i valori siano assolutamente indipendenti dai loro 'portatori', infatti essi assumono la veste di 'qualità di valori' in relazione agli oggetti che li portano, ma non sono influenzati dai cambiamenti di questi ultimi (Cf. M. Scheler, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Edizioni San Paolo, Torino 1996).

²⁸ E. Stein, *La struttura della persona umana*, cit., p. 164.

Gli elementi del paesaggio sono di natura materiale, eppure, è proprio attraverso la sua fisicità che esso comunica determinati valori spirituali, come la bellezza e l'armonia, ma anche il senso di stabilità che proviene dalle dure e solide pareti rocciose; infine, la scena paesaggistica nel suo complesso trasmette soavità e pace a chi la osserva. Secondo la filosofa, non si tratta di una proiezione dei nostri sentimenti sull'oggetto ma, al contrario, «noi sperimentiamo la chiarezza e la soavità come proprietà di questa valle»²⁹, tanto che se siamo inquieti o addolorati avvertiremo un certo contrasto con il paesaggio al quale siamo dinanzi. Così, come i corpi umani non sono solamente cosali (*Körper*) ma sono anche corpi vissuti (*Leib*) che comunicano il proprio senso spirituale all'esterno, lo stesso è per l'intero mondo naturale creato. «I colori e le forme dello spazio, la luce e l'oscurità, la forza e la stabilità, poi l'insieme in cui tutto questo confluisce hanno un *sensu*, anche essi parlano un linguaggio spirituale»³⁰. Si tratta del tema husserlaino dell'hyletica³¹, ossia il momento materiale dell'atto percettivo, in altre parole una prima accettazione a livello passivo e non intenzionale del materiale sensibile; tale ricezione passiva motiva poi l'accoglienza a livello coscienziale del suo contenuto di senso (*Sinnesgehalt*). Anche se non hanno una personalità, le cose emanano valori che l'essere umano è in grado di percepire. «Gioire del bello significa essere afferrati da un valore. E poiché i valori non nascono e non muoiono (solo i beni in cui si realizzano sono, eventualmente, effimeri), venire afferrati da un valore significa prendere parte all'eterno»³². Ciò è evidente non solo nella bellezza di un paesaggio, ma anche in semplici elementi del mondo naturale ed è noto l'esempio di Stein del blocco di granito che, nonostante la propria materialità, trasmette solidità e affidabilità; tali caratteristiche non possono essere percepite con i sensi, tuttavia vengono comunicate da quel blocco di materia rocciosa³³. Non sono interpretazioni arbitrarie, ma «vi sono precisi nessi simbolici, vale a dire, l'argilla o la sabbia non si lasciano interpretare allo stesso modo del granito»³⁴; il significato simbolico è poi

²⁹ *Ibidem*. La filosofa prosegue scrivendo: «E quando il nostro stato d'animo muta interiormente proprio grazie al carattere del paesaggio, sperimentiamo questo cambiamento come scaturito da esso».

³⁰ *Ivi*, p. 165.

³¹ Su questo tema si veda A. Ales Bello, *Il senso delle cose. Per un realismo fenomenologico*, Castelvecchi, Roma 2013, in particolare il capitolo IV – *Il senso delle cose: hyletica, antropologia, metafisica*, pp. 75 e ss.

³² E. Stein, *La struttura della persona umana*, cit., p. 209

³³ Cf. *ivi*, p. 166: Il blocco di granito, scrive Stein, «è una formazione materiale «piena di senso e richiama la nostra attenzione in modo singolare. Questa irremovibile consistenza e questa massa non sono solo qualcosa che cade sotto i nostri sensi e che la ragione consta come una realtà. I sensi e la ragione vengono colpiti interiormente; in essi si rivela a noi qualcosa; in questa realtà leggiamo qualcosa».

³⁴ *Ivi*, p. 167.

legato a quello pratico ed entrambi rimandano allo "spirito personale", che è proprio anche di ogni formazione materiale. Si tratta del già menzionato "spirito oggettivo".

3. La verità artistica e il ruolo dell'artista

«Tanto il compimento della persona (sia quella individuale sia quella sopraindividuale) come la realizzazione delle formazioni culturali, che costituiscono il precipitato della prima, sono valutate in rapporto al mondo dei valori»³⁵. Il riconoscimento di determinati valori anche nelle opere di umana creazione permette di parlare di verità artistica. In particolare, è il valore del bello quello che viene veicolato dall'opera d'arte. Stein, riprendendo l'analisi di Tommaso d'Aquino, parla dei trascendentali *aliquid, ens, unum, verum, bonum* e quest'ultimo comprende anche il *pulchrum*. Essi sono intesi come determinazioni che designano l'ente in quanto ente in relazione all'anima; l'ente come bello riguarda la relazione di piacere³⁶. Il valore della bellezza, colto mediante la piacevolezza, proviene da chi ha creato l'opera e si comunica a chi ne fruisce. Certamente «è l'opera che viene chiamata in vita dall'atto creativo, e diviene *ciò* che è. L'opera è "creata", cioè causata»³⁷, tuttavia, secondo Stein, non c'è alcuna arbitrarietà in questo conferimento di senso, o di valore. Infatti, l'idea che precede la realizzazione dell'opera è concepita e non creata: «lo spirito umano non chiama all'esistenza le *idee* [...]; esse si "presentano" al suo spirito e lo spingono ad agire. Però esse per lo più non si presentano immediatamente con assoluta chiarezza e evidenza, ma velate e non ben definite. Il primo compito necessario è perciò puramente spirituale, quello di lavorare sull'idea»³⁸. Anche le creazioni poetiche vengono descritte da Stein come provenienti da *forme pure*, alle quali lo spirito dell'artista conferisce realtà perseguendo però una legge costitutiva intrinseca. La volontà dell'artefice, quindi, si deve piegare di fronte a quei *quid essenziali*, o forme pure, che poi si sviluppano e si attualizzano mediante la realizzazione nell'essere reale³⁹. Perciò, ci sono figure poetiche che si possono

³⁵ E. Stein, *Una ricerca sullo Stato*, cit., p. 41.

³⁶ Cfr. E. Stein, *Essere finito e Essere eterno. Per una elevazione al senso dell'essere*, Città Nuova, Roma 1999, pp. 319-320.

³⁷ *Ivi*, p. 329.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Scrive Stein a tal proposito: «Se ci poniamo la domanda se Socrate "in realtà" sia stato così come Platone o Senofonte lo hanno descritto, appare la differenza tra essere reale attuale ed essere essenziale, esserci, *quid esse* e *esse tale*. È possibile che "il Socrate reale" fosse diverso dall'immagine delineata da Platone. Ma l' "immagine di Socrate" tratteggiata da Platone ci mostra in modo sommamente vivo un uomo con una "impronta" ben definita. Abbiamo dinanzi agli occhi la sua *essenza individuale*; ma questo

definire “vere e vive” e altre che invece sono considerate “artefatte e false”. Parlare di “verità” di tali figure non significa che siano fedeli imitazioni della realtà, poiché il creare dell’artista è *sui generis* e non è arbitrario⁴⁰ e «le figure hanno una loro essenza propria, che si sviluppa “sotto i suoi occhi”»⁴¹. L’idea aderente alla forma pura ha infatti una totale indipendenza dallo spirito creante e anche dall’opera creata; se invece questa, per errore, si dovesse staccare dalla propria forma pura, si dovrebbe parlare di “idea mancata”.

Siamo dinanzi al problema della veridicità dell’opera d’arte: «se l’opera – scrive Stein – è ciò che voleva fare l’artista, ma l’idea che egli se ne è fatta si allontana dall’idea pura, non si ha un’opera d’arte pura o vera»⁴². Difatti, con verità artistica l’autrice intende la conformità dell’opera con l’idea pura e ciò avvicina la verità artistica alla verità ontologica o trascendentale: l’adeguazione dell’ente con un pensiero (verità logica) ha sempre un fondamento nell’ente stesso⁴³. Nel suo operare, l’artista si può più o meno avvicinare all’archetipo che sta al di sopra del reale; perciò, non è necessario che l’opera d’arte sia conforme alla realtà rappresentata ma, perché si possa parlare di verità artistica, è essenziale solo la convenienza tra l’opera d’arte e l’idea pura. Inoltre, la verità artistica è una variante della verità essenziale, la quale esprime la conformità tra l’essenza reale e il suo archetipo, e perciò, secondo Stein, l’arte si può dire “più vera” della storia. «La storia cerca di afferrare l’individuale-concreto, la vicenda di un singolo e il corso della sua vita e, narrandola, di rendere accessibile ad altri ciò che ha compreso»⁴⁴, quindi si può certamente parlare di verità storica, ma lo storico deve costruire un’immagine che sia fedele alla realtà dei fatti, mentre l’artista si può maggiormente avvicinare all’archetipo. Tuttavia, vi è anche una differenza tra la verità artistica e la verità trascendentale, così come vi è differenza tra l’essenza di un’opera d’arte e l’essenza di una cosa naturale. I trascendentali «sono unicamente le determinazioni che fanno parte dell’ente in quanto ente, e non quelle che sono proprie

uomo (ammesso che si avveri quella possibilità) non è il “Socrate reale”; la sua essenza individuale non è l’ “essenza reale-attuale” di Socrate» (*ivi*, pp. 196-197).

⁴⁰ Anche Romano Guardini si esprime in questi termini circa l’atto creativo dell’artista: «Quest’azione creatrice tuttavia non è arbitraria, ma obbedisce a un compito: sta al servizio dell’essere. Ciò non è altrettanto facile da capire. Come può il fare artistico servire l’essere? [...] le forme delle cose [...] esprimono l’essenza di un oggetto, quanto di significativo, d’autentico, di valido è in esso. Ma nelle cose tale espressione è ancora incerta e imperfetta, e l’artista si sente spinto a portarla a compimento» (R. Guardini, *L’opera d’arte*, in *Scritti filosofici*, vol. 1, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1964).

⁴¹ E. Stein, *Essere finito e Essere eterno*, cit., p. 197.

⁴² *Ivi*, p. 330.

⁴³ Cf. *ivi*, p. 323.

⁴⁴ E. Stein, *La struttura della persona umana*, cit., p. 58.

di un determinato genere»⁴⁵. Ciò significa che la verità artistica non può essere propriamente trascendentale, perché è legata ad un genere determinato dell'ente, ossia le opere umane.

A questo punto è chiaro che l'artista ha un ruolo essenziale nella determinazione di ciò che può essere definito verità artistica, infatti «l'opera deve la sua veridicità artistica all'idea percepita dall'artista, poiché questa percezione illumina e dirige l'azione dell'artista che incarna l'idea della materia, e si attua pienamente nell'opera»⁴⁶. Colui che produce un'opera di questo genere ha la capacità di veicolare un'idea verso l'esterno e dunque svolge un ruolo di mediazione essenziale. Inoltre, nell'afferrare l'essenza e nel trasformarla in qualcosa di reale, egli entra in contatto immediato anche con se stesso e, come scrive Guardini, «la sua essenza si desta nel vivo contatto con l'essenza delle cose»⁴⁷. Ciò è particolarmente evidente nella letteratura dove, attraverso l'arte della descrizione, viene reso possibile l'incontro vivo con determinate individualità. Stein parla di «un'arte che schiude l'anima» e che è capace di penetrare nella realtà concreta individuale, «fin nelle profondità ultime raggiungibili allo sguardo umano»⁴⁸.

4. Il Faust tra valore estetico e valore pedagogico

Nel saggio già menzionato, dedicato al *Faust*, la filosofa mostra come Goethe, attraverso una costruzione poetica dall'innegabile valore estetico, riesca a dar vita a un personaggio letterario in grado di comunicare alcuni aspetti essenziali della complessità umana. Il protagonista viene descritto come l'incarnazione di determinati caratteri umani, attraverso una lettura fenomenologica che pone questa figura entro il "puro guardare", proprio della riduzione, e che permette di coglierne l'essenza. Egli rappresenta parossisticamente la tendenza dell'uomo ad andare oltre i confini del proprio esistere. Il poema, e il mito che descrive, riescono a dispiegare «[...] in tutta la sua profondità, ampiezza e gravità il grande interrogativo dell'umanità, quello concernente la caduta e la redenzione»⁴⁹. L'uomo Faust è descritto come «un piccolo mondo a sé», stretto nella propria esistenza terrena, ma desideroso di rompere le barrire del proprio io: «egli vorrebbe irrompere in questo tutto, vorrebbe ampliarsi fino a coincidervi»⁵⁰. Faust ha fatto propria tutta l'erudizione scolasti-

⁴⁵ E. Stein, *Essere finito e Essere eterno*, p. 332.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ R. Guardini, *L'opera d'arte*, cit., p. 339.

⁴⁸ E. Stein, *La struttura della persona umana*, cit., p. 59.

⁴⁹ E. Stein, *Natura e soprannatura del "Faust" di Goethe*, cit., p. 43.

⁵⁰ *Ivi*, p. 35.

ca umana, ma non gli basta; non può smettere di aspirare ad una conoscenza completa, eppure la possibilità di accedere al tutto gli è negata dalla sua natura e questo lo spinge a sfiorare l'idea della morte, in cerca di quell'appagamento che l'esistenza nel mondo non gli concede. Il suono dei cori pasquali, e il ricordo che ad essi è legato, lo inducono a fermarsi: il suo viaggio in questo mondo rappresenta ancora una prospettiva desiderabile. Egli vorrebbe assorbire tutta la bellezza terrena e, guidato dalla brama di completezza, si getta nell'esperienza del mondo, ma ancora non sarà soddisfatto. Nemmeno quell'unico istante in cui giunge ad una gioia piena, quell'attimo (*Augenblick*) supremo in cui assapora finalmente la bellezza dell'esistere, è una risposta definitiva al suo inquieto vagare, poiché manca ancora del carattere dell'eternità. «Sull'aldilà ci è impedita la vista», affermerà Faust poco prima di morire⁵¹.

Il processo attraverso il quale nacque questo capolavoro della letteratura tedesca resta misterioso, afferma Stein, la quale analizza l'opera come un edificio costruito a più livelli: il primo, che definisce rinascimentale, è scritto da un giovane Goethe che confida solo su se stesso, mentre il secondo strato, dal carattere gotico, viene aggiunto dall'autore maturo, che invece si lascia guidare dalla grazia. Tuttavia, «l'intero duomo gotico non era forse già presente nella leggenda popolare, prima che il genio originale di Goethe vi ponesse mano, e non fu forse lo spirito che eresse l'antico duomo a guidare la mano del Maestro al completamento del proprio edificio?»⁵². Secondo la filosofa, lo scrittore tedesco nel creare la sua opera soggiace al dominio dello spirito, tanto che la chiave del poema non può essere cercata nella vita del poeta o nella sua *Weltanschauung* religiosa, ma solo nel poema stesso⁵³. L'analisi di quest'ultimo, allora, viene proseguita da Stein, che si sofferma sui significati religiosi da esso veicolati. In particolare, nel *Prologo in cielo* vi è la descrizione della creazione di Dio e poi l'intromissione in essa del Maligno, che cerca di distruggerla. Tale lotta si concretizza nell'animo del Faust, tentato dalla *hybris*. Tuttavia, «è solo in apparenza che natura, libertà e grazia, nel poema esistenziale di Goethe ottengono tutte giustizia»⁵⁴. La grazia, infatti, è descritta come una forza che meccanicamente dovrebbe trascinare dal basso verso l'alto e non viene menzionata la mediazione del Cristo crocifisso, unica via di autentica salvezza; ogni possibilità di redenzione viene invece riposta nella libertà e nell'autonomia dell'azione umana. Faust può salvarsi da sé, attraverso il proprio sforzo (*Streben*), tanto che il termine *Logos* del prologo giovanneo viene tradotto da

⁵¹ J. W. Goethe, *Faust*, vol. II, Mondadori, Milano 1970, p. 1007.

⁵² E. Stein, *Natura e soprannatura del "Faust" di Goethe*, cit., p. 34.

⁵³ Cf. *ivi*, p. 38.

⁵⁴ *Ivi*, p. 43.

Goethe con “azione” (*die Tat*)⁵⁵. Con ciò Stein non intende giudicare l’uomo e nemmeno la sua fede, ma di fronte a quello che definisce «il più grande poema del più grande poeta tedesco»⁵⁶, si chiede quale sia il suo valore di verità e il suo valore pedagogico. Ella, infatti, ritiene che i capolavori artistici e letterari assumano «un altissimo significato come introduzione e esercizio per la comprensione della specificità individuale che ha un’indispensabile funzione pedagogica»⁵⁷. Per la comprensione del valore dell’opera di Goethe, da un punto di vista educativo-pedagogico, è indispensabile considerare anche il contesto storico nel quale essa viene indagata. Negli anni Trenta del Novecento, secondo Stein, la proposta di un modello umano come quello del Faust, che tende al superomismo e afferma la propria autodeterminazione e autosufficienza, potrebbe essere strumentalizzato dalla cultura tedesca del tempo⁵⁸. L’ammirazione della fenomenologia per il poeta tedesco è innegabile, egli è considerato un artista capace di vedere nelle cose un’idea eterna di verità e di riprodurla:

Come a pochi, a Goethe è stata concessa la grazia di occhi che sapevano vedere la pura bellezza, di un cuore che ne veniva infiammato sino al calor bianco, del dono della parola che sapeva comunicare la visione e le sensazioni che gliene derivavano. Ha posseduto, sino ad esserne ossessionato, il puro ideale dell’artista.⁵⁹

Il poema, dunque, per la sua bellezza e profondità, deve certamente avere un posto nella formazione culturale tedesca. Tuttavia, passando dal piano puramente estetico a quello etico-pedagogico, Stein mette in evidenza che è necessaria un’ulteriore critica. Goethe «non ha mai oltrepassato i confini dell’umano – anche nel senso dell’umano troppo umano»⁶⁰, in quanto non è mai passato dal piano pura-

⁵⁵ Cf. *ivi*, p. 41: «Grazie alla propria libertà egli ritiene di poter ottenere con la forza l’accesso a un mondo superiore, ed è una libera risoluzione a farlo recedere alla soglia. Così cara gli è la libertà, ch’egli pone l’azione a principio di tutto l’essere».

⁵⁶ *Ivi*, p. 43.

⁵⁷ E. Stein, *La struttura della persona umana*, cit., p. 59. A tal proposito, differente è l’opinione di R. Guardini: «È proprio dell’essenza dell’opera d’arte che essa abbia un senso ma non uno scopo. Essa non esiste né per un uso tecnico, né per un vantaggio economico, né per un’istruzione o educazione didattica-pedagogica, ma solo per amore della forma rivelante. Non ha “intenzioni” ma “significati”; non “vuole” nulla, ma semplicemente “è”» (R. Guardini, *L’opera d’arte*, cit., p. 345).

⁵⁸ Il titolo del testo di Stein allude polemicamente alle tesi del teologo cattolico Karl Adam, che aveva sostenuto che non ci fosse contraddizione interna tra cattolicesimo e nazionalismo tedesco, anzi ne aveva parlato appunto come «natura e soprannatura» e aveva poi sostenuto la legittimità del regime nazista. Cfr. E. Stein, *Natura e soprannatura del “Faust” di Goethe*, cit., p. 31, nota 1.

⁵⁹ *Ivi*, p. 44.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 44-45.

mente naturale a quello soprannaturale e il poema risponde all'interrogativo circa la caduta e la redenzione umana, ma in modo fittizio. La salvezza, infatti, è descritta come risultato dello sforzo autonomo di «colui che sempre nella ricerca si è affannato»⁶¹, anche se tale sforzo non è anelito al bene stesso per il bene stesso. Manca, secondo Stein, in questa descrizione dell'umano, la mediazione della grazia che giunge all'essere umano per mezzo del sacrificio di Cristo. L'opera letteraria presa in analisi, quindi, ha un valore pedagogico incompleto infatti, nonostante sia un mezzo mediante il quale determinati aspetti umani vengono comunicati in modo esteticamente sublime, l'antropologia che emerge manca dell'autentico fondamento. «Quanto la nostra fede dice sull'uomo – scrive Stein – costituisce il fondamento teoretico irrinunciabile per l'attività pedagogica pratica, se riteniamo che compito dell'educazione sia condurre gli uomini verso ciò che la nostra fede indica come fine dell'essere umano»⁶².

Bibliografia

Opere di Edith Stein:

- *Il problema dell'empatia*, Studium, Roma 2014
- *Psicologia e scienze dello spirito. Contributi per una fondazione filosofica*, Città Nuova, Roma 1999
- *Una ricerca sullo Stato*, Città Nuova, Roma 1999
- *Che cos'è la fenomenologia?*, in *La ricerca della verità. Dalla fenomenologia alla filosofia cristiana*, Città Nuova, Roma 1993
- *Potenza e atto. Studi per una filosofia dell'essere*, Città Nuova, Roma 2003
- *Natura e soprannatura nel "Faust" di Goethe*, in *Natura, Persona, Mistica. Per una ricerca cristiana della verità*, Città Nuova, Roma 1999
- *La struttura della persona umana*, Città Nuova, Roma 2000
- *Essere finito e Essere eterno. Per una elevazione al senso dell'essere*, Città Nuova, Roma 1999

Altre opere e articoli:

Ales Bello, A., *Il senso delle cose. Per un realismo fenomenologico*, Castelvecchi, Roma 2013

⁶¹ *Ivi*, p. 42.

⁶² E. Stein, *La struttura della persona umana*, cit., p. 217.

AA.VV., *Arte e fenomenologia. Rifrazioni reciproche*, Edizioni ETS, Pisa 2017

Guardini, R., *L'opera d'arte*, in *Scritti filosofici*, vol. 1, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1964

Guardini, R., *La vita come opera d'arte. Scritti di estetica (1907-1960)*, Morcelliana, Brescia 2021

Pozzi, R., *Edith Stein e il Faust di W.J. Goethe*, in «Nuova Umanità», XXV (2003/1) 145, pp. 83-102

Scheler, M., *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, Edizioni San Paolo, Torino 1996

Stròzewski, W., *Intorno al bello*, a cura di Anna Czajka e di Gerardo Cunico, prefazione di Angela Ales Bello, Mimesis, Milano 2017

IL RICONOSCIMENTO DELL'ALTRO E DEL SACRO

El autorretrato del Renacimiento al avatar. Reconocimiento e identidad en la representación del yo

Catalina Martín Lloris

*Guillermo Gómez-Ferrer Lozano **

Abstract: La representación del yo en el arte y la cultura visual ha sido realizada preferentemente a través del autorretrato. Para ello se han utilizado distintas técnicas a lo largo de la historia (pintura, escultura, fotografía, arte digital) mostrando con su resultado no sólo la visión subjetiva o proyectiva del artista sobre sí mismo, sino la cosmovisión y expectativas ante la realidad del momento histórico en el que las obras fueran realizadas. El autorretrato ha sido y es, en consecuencia, una de las manifestaciones artísticas esenciales para conocer los cambios de la sociedad, sus valores estéticos, éticos y antropológicos. Paralelamente, el espectador ha ido dialogando con esas representaciones de forma natural, lo que evidencia que los cambios no han sido sólo una apuesta individual del artista, sino de la sociedad en su conjunto.

Keywords: autorretrato; arte; cultura visual; reconocimiento; sociedad

* catalina.martin@ucv.es; g.gomezferrer@ucv.es.

The self-portrait of the Renaissance to the avatar. Recognition and identity in the representation of the self

Abstract: The representation of the self in art and visual culture has been carried out preferably through the self-portrait. For this, different techniques have been used throughout history (painting, sculpture, photography, digital art) showing with their result not only the subjective or projective vision of the artist about himself, but also the worldview and expectations before the reality of the moment. history in which the works were carried out. The self-portrait has been and is, consequently, one of the essential artistic manifestations to understand the changes in society, its aesthetic, ethical and anthropological values. At the same time, the viewer has been dialoguing with these representations in a natural way, which shows that the changes have not only been an individual commitment of the artist, but of society as a whole.

Keywords: self-portrait; art; visual culture; recognition; society

1. El retrato y el autorretrato

«Tengo una cara, pero mi cara no soy yo. Esta cara, que tú ves, pero yo no, es un medio del que dispongo para expresar algo de lo que soy»¹ esta afirmación de Julian Bell indica una de las cuestiones relevantes de la identidad expresada a través del autorretrato: el desdoblamiento entre el mundo interior del individuo y su expresión corpórea (y la representación de ésta a través del arte). Esta dualidad ha sido llevada al extremo con las nuevas identidades de género, donde el cuerpo -a modo platónico- no es parte del yo, sino el lugar donde el yo habita². Sin embargo, esta cuestión no siempre ha sido vivida así, pues el cuerpo durante siglos no fue el lugar en donde se nacía, sino con aquello con lo que se venía al mundo: una realidad indiferenciada y consustancial al yo.

El nacimiento del autorretrato suele ir asociado al perfeccionamiento del espejo de amplias dimensiones que permitió una mirada sobre uno mismo con detalle y juicio analítico.³ Con ello se inició un proceso de auto representación que ha mostrado la evolución del concepto de identidad -desde una realidad inmutable, tal y como presentaba MacIntyre en *Tras la virtud*, pasando por el yo especular de Lacan y el prolijo y abusivo concepto de identidad líquida que acuñó Bauman, hasta llegar a la identidad sentimental contemporánea⁴.

Este proceso de enajenación del yo frente al cuerpo ha quedado plasmado en la evolución de su representación en el arte. Primero concebido como una afirmación de la propia identidad o una aspiración o un ideal de lo que se quería llegar a ser (durante los siglos XVI-XIX), a más tarde mostrar las complejidades psicológicas del ser humano durante la primera mitad del siglo XX (también gracias y en parte a la irrupción de la fotografía como medio masivo), para posteriormente convertirse en un elemento narrativo -en una sucesión constante de representaciones -con la explosión del selfie- y por último su anulación representativa que se ha dado en el avatar y otras formas de reflejar la identidad ya sea en medios fijos como perfiles de redes sociales o de forma dinámica en el metaverso.

Por eso, el autorretrato, ha pasado de ser representación de lo que se es o lo que gustaría llegar a ser, propio de los siglos de la modernidad, a una realidad flu-

¹ J. Bell, *500 autorretratos*, Ed. Phaidon, p.5

² J. Errasti – M. Pérez Álvarez, *Nadie nace en un cuerpo equivocado: Éxito y miseria de la identidad de género*, Deusto, 2022.

³ <https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/113186/10851-42050-1-PB.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

⁴ La identidad no es que sea cambiante, sino que ha visto superada por los sentimientos, hasta el punto de que la ontología ha sido sustituida por el deseo.

ida e incluso paradójica en el que se puede ser lo mismo y lo contrario en apenas unos breves instantes desde los inicios del siglo XXI.

Ser, reconocerse, ser reconocido, afirmarse, ocultarse, enmascararse, revelarse o incluso rebelarse son acciones que se dan en la representación del yo en la actualidad, un momento histórico en que las certezas que sustentaban nuestra consideración antropológica han quedado abolidas. El autorretrato, pues, es un género artístico en el que convergen varios fenómenos simultáneos que lo convierten en una manifestación introspectiva, autobiográfica, auto analítica y autocrítica, pero también, proyectiva, idealizadora, y en algunos casos, performativa de lo que uno siente que es o desea ser.

2. La dinámica estética del reconocimiento

En el autorretrato no sólo opera el reconocimiento que busca el autor para consigo mismo, sino también de los demás para con él, pues el autor busca con ello que se le valore moral, estética y socialmente tal y como se representa. Opera pues una doble dinámica en esta forma de representación: cómo se reconoce el artista y cómo lo reconoce el espectador. A veces el resultado interpretativo converge y en otras se distancia generando extrañamientos y malentendidos.

Aunque el mecanismo del reconocimiento en la estética tiene un cariz de desvelamiento cuando se trata de algo interno a la obra -*anagnórisis*- tal y como entiende Aristóteles en la Poética, también es un mecanismo de identificación e interpretación en el espectador que revela sus valores e influencias a la hora de emitir juicios interpretativos. En el caso del autorretrato, tiene, además un componente moral esencial, pues tal y como han analizado algunos autores herederos de la idea hegeliana de identidad (Taylor, Ricoeur, Honneth y Fraser)⁵ en el acto de reconocer se produce una afirmación o negación de la identidad de quien es mirado. Dirá Taylor:

La exigencia de reconocimiento se vuelve apremiante debido a los supuestos nexos entre reconocimiento y la identidad, donde este último término designa algo equivalente a la interpretación que hace una persona de sus características definitorias como ser humano. La tesis es que nuestra identidad se moldea en parte por el reconocimiento o por la falta de este.⁶

⁵ Títulos *El multiculturalismo* y "*la política del reconocimiento*" (1993) del filósofo canadiense Charles Taylor, *La lucha por el reconocimiento* (1997) del filósofo alemán Axel Honneth, *Los caminos del reconocimiento* del filósofo francés Paul Ricoeur (2005), y *¿Redistribución o Reconocimiento? Un debate político-filosófico* (2006) de la filósofa estadounidense Nancy Fraser y Honneth.

⁶ C. Taylor, *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F. 1993, p. 43.

El reconocimiento es, pues, definitorio de la identidad. Así, afirmará el propio Taylor:

La completa definición de la identidad de alguien incluye, por tanto, no sólo su posición en las cuestiones morales y espirituales, sino también una referencia a una comunidad definitoria.⁷

El autorretrato de alguna manera intenta presentarnos dentro de una comunidad identificable. No serviría de nada presentarse de una manera que el receptor no fuera capaz de contextualizar y valorar; así sucede con cualquier tipología identitaria cuyas características estéticas son reconocidas por el receptor y a las que atribuye cualidades morales.

3. La conciencia del yo y las técnicas de reproducción

La cuestión de representarse va asociada al nacimiento de la conciencia del yo. Sin un yo protagonista en la historia no tiene mucho sentido la representación del sí mismo como tema específico. No es un mero legado, como puede ser una autobiografía escrita o unas memorias, sino más bien una afirmación. No es una reflexión sobre lo que me ha sucedido o las opiniones que pueda tener ante los acontecimientos históricos, sino la manifestación de un protagonismo que se centra en la propia figura independientemente de su aporte al mundo. Qué duda cabe que la evolución del autorretrato va ligado al acceso y capacidad de retratarse. Mientras que la pintura requiere una técnica no al alcance de todos, el selfie en el móvil supone una masificación de esa voluntad de poner en el centro el yo -pasando el autorretrato del artista al individuo-. No precisa más capacidad que la de apretar el botón, cosa que en la fotografía analógica no era tan sencillo y precisaba de ciertas técnicas. Existen pues dos momentos históricos en cuanto a la representación según la técnica. La modernidad propia de la pintura y la fotografía, donde son los artistas los protagonistas del autorretrato y la posmodernidad del selfie y el avatar donde el uso es masivo y generalizado. Ambas realidades coinciden de forma aproximada con la evolución de la conciencia del yo en la historia.

El primer período tiene su origen en el Renacimiento, ya que, aunque anteriormente hubo algunos autorretratos aislados de artistas no se realizaron con la conciencia y el deseo de crear narrativas, generar identidades o dar una imagen idealizada de ellos mismos y dura hasta la irrupción de la posmodernidad entendida a la manera de Lyotard y Guy de Bord como una sociedad de espectáculo donde la propia imagen se comercializa no siempre con fines económicos, sino fundamen-

⁷ C. Taylor, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Barcelona 1996, p. 64.

talmente, sobre todo en el caso de ciudadanos anónimos con tintes aspiracionales, autoafirmativos y narrativos con los que contarse a uno mismo y a los receptores la historia aparentemente satisfactoria que se ha vivido.

No hay que olvidar que en el autorretrato el modelo y el autor por ejemplo, el fotógrafo *-operator y spectrum-* según define Roland Barthes se convierten en uno solo. Con ello el autor explora las distintas dimensiones que le ofrece el autorretrato: como autorrepresentación; como catarsis en el sentido aristotélico para liberarse de dificultades o sufrimientos internos con su propia historia a través del arte; como autoexploración de su propio ser y sus múltiples posibilidades; como expresión imaginativa de su realidad o su rol en la sociedad; y por último como elemento narrativo al servicio de la crítica social, o la expresión descriptiva de alguna realidad en la que su cuerpo toma protagonismo o sirve de excusa para expresar otra realidad diferente a la propia representación.

El hombre es, como ya apuntaba Paul Ricoeur, su propio ser, pero también la historia que se cuenta a sí mismo. Esa historia está basada en la selección de recuerdos, pero también en la interpretación de lo que nos sucede. Como todo proceso interpretativo entonces se parte de una ontología con la que juzgamos nuestra realidad: lo que consideramos que es bueno o malo; en qué ponemos nuestras esperanzas; qué nos empuja a realizar lo que realizamos. Si, como decíamos, detrás de un deseo de ser reconocidos en función de algo, entonces a la hora de juzgar lo que presentamos, podemos deducir una ética y una antropología. En definitiva, una metafísica de lo que somos y es la vida. Y esa metafísica puede ser la común en una sociedad o una posición propia y singular. No sólo hay distintos cánones de lo bello o de la función del arte, sino que la estética, en el caso del autorretrato está supeditada a la mirada sobre nosotros mismos. Y conocer su evolución nos enseña a entender la evolución de esa mirada, el contexto social que influye en nuestra forma de valorarnos.

4. El autorretrato desde el Renacimiento hasta el Metaverso

4.1. El autorretrato en el Renacimiento. Alberto Durero

El artista durante la Edad Media se considera un artesano. Domina la técnica, pero su aportación personal es escasa. Ser artista era ser habilidoso, un mero ejecutor. En estas circunstancias, el artista no cree estar a la altura de ser retratado y, en los pocos ejemplos en los que aparece en su obra, el pintor, orfebre o miniaturista aparece auto representado ejerciendo su profesión, nunca en primer plano y siempre de relleno o junto a los protagonistas. Su retrato en la obra realizada tenía más que ver con la firma de la misma que con el deseo de mostrarse al mundo. Su

interés consistía simplemente en mostrar la autoría del trabajo. Además, el hecho de que en la Edad Media no existiese una clase media burguesa deseosa de destacar y tener presencia en la sociedad, es otro factor a tener en cuenta en cuanto a la existencia de retratos o autorretratos⁸.

Durante el Renacimiento, sin embargo, el artista quiere pertenecer al mundo de las artes mayores. Empieza a tener una conciencia de sí mismo como artista genio. Es una manera de proyectar una importancia social. Sin embargo, durante el siglo XV, en los inicios del Renacimiento, la aparición de los artistas en sus propias obras todavía fue bastante tímida. Ya a finales del siglo XV y principios del siglo XVI el autorretrato se convierte en un género con entidad propia. Los artistas se auto retratan presentándose a sí mismo con el orgullo de ser lo que son, y la idealización de lo que pueden llegar a ser y representar en la sociedad.

Como hemos mencionado, en el siglo XV las apariciones del pintor en su obra son aún escasas. En 1434 Jan van Eyck (1390-1441) pintó el *Retrato de bodas de Giovanni Arnolfini y su esposa*, el pintor se retrató a sí mismo en el espejo del fondo de la habitación. No sólo se pintó, sino que, en la firma de la obra escribió «Jan van Eyck estuvo aquí» aspecto que resulta bastante enigmático. También en 1440 el *San Lucas dibujando a la Virgen* de Van der Weyden (1400-1464) muestra al artista en su obra en un autorretrato en el que adquiere la identidad de San Lucas en el momento que está pintando a la Virgen. Los autorretratos aún son un género no consolidado y, por lo tanto, en los inicios encontramos aun sutilezas, como las de Van der Weyden, para poder realizarlos. El artista aun siente cierto pudor a la hora de auto representarse en el cuadro. No considera que un pintor esté a la altura de aparecer en su obra.

Sin embargo, a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, gracias al pintor Alberto Durero (1471-1528), admirador del gótico flamenco tardío de Van Eyck y Van der Weyden, el autorretrato adquiere entidad propia. Durero, partía del deseo de abandonar el ámbito del oficio de artesano tradicional que había tenido su padre, y quería acercarse a una imagen de hombre refinado e intelectual, propio de las artes liberales. A los 13 años, en 1484 hace su primer autorretrato a la mina de plata y con una calidad técnica sorprendente. Demuestra una gran habilidad en el dibujo y capacidad de reflejar la expresividad del rostro. Lo mismo ocurre en *Autorretrato con cardo* (1493) y *Autorretrato con guantes* (1498), dos obras que demuestran su gran talento. En ellas destaca, con una técnica enormemente realista, que es un artista con carácter. Muestra una imagen de sí mismo idealizada, altiva, mostrando una fuerte personalidad. En su mirada refleja al pintor como un genio,

⁸ C. Cid Priego, *Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas altomedievales*, «Liño: Revista anual de historia del arte», 8 (1989), p. 12.

ya no es un artesano. De hecho, en el segundo retrato, incluso refleja una apariencia de un elevado estatus económico y social. Conforme evoluciona la obra de Durero imagen el artista nos enseña de sí mismo es cada vez más arrogante llegando incluso a representarse simulando el rostro de un Cristo medieval en *Autorretrato con pelliza* (1500) superando la aspiración de estatus anterior y llegando incluso a ponerse bajo el rostro de Cristo. Jamás antes habríamos visto semejante osadía en un pintor de la Edad Media.

La obra de Durero está formada fundamentalmente por retratos de personajes influyentes y de clase alta. Retratos de reyes, nobles, burgueses e intelectuales y él quiso ser uno de ellos aplicando la técnica que había utilizado en los retratos de aquellos en él mismo. Realizó cerca de cincuenta autorretratos. La insistencia en este género artístico revela una obsesión por su imagen y el deseo de afirmar su personalidad y mostrarse como un hombre distinguido. De hecho, la creación de su propia narrativa visual autobiográfica y la ostentación de su prestigio social son los dos elementos más significativos en la obra de Durero.

El artista en el Renacimiento destaca por su vanidad. **Ha ascendido en la escala social**, ya no es un artesano sino un artista y esta nueva consideración social también la muestra en su obra. Pero, además, desde una visión más pragmática se puede afirmar que el uso del autorretrato también servía a los artistas como medio para promocionarse y conseguir clientes. Era una manera de hacer propaganda de sus cualidades y capacidad técnica a la hora de hacer retratos. El descubrimiento de los espejos, la nueva consideración social, la vida urbana y la aparición de la burguesía fueron elementos fundamentales a la hora de favorecer el género del retrato y del autorretrato.

Parmigianino (1503-1540), Tiziano (1490-1576) o Nicolas Poussin (1594-1665) son otros pintores de la Edad Moderna que también desarrollaron el género del autorretrato como manera de lograr un estatus social que les situase como artistas en el universo de las artes mayores. Su manera de mostrarse en los lienzos, los gestos, las actitudes y la técnica estaban al servicio de mostrar una imagen de sí mismos idealizada que lograrse este objetivo.

4.2. Barroco. Rembrandt

Durante el Barroco se produce una transformación en la mirada que el artista tiene de sí mismo. El pintor ya no se representa de manera idealizada, sino que, junto con su descripción física, introduce su propia capacidad psicológica. En los autorretratos ahora el artista no siempre se muestra idealizado sino de manera mucho más realista, en ocasiones anciano, débil o vulnerable. Esta visión absoluta, física y psicológica del retrato, demuestra un dominio total de la técnica artística.

Por ejemplo, Rembrandt van Rijn (1606-1669), logra en sus autorretratos mostrar sus sentimientos, su orgullo, pero también sus debilidades o su envejecimiento con una capacidad técnica prodigiosa. Los autorretratos de Rembrandt muestran las múltiples y diversas apariencias a través de las cuales el pintor construyó pictóricamente su identidad personal⁹. De hecho, es conocido como el pintor más famoso de la Historia del Arte por sus autorretratos llegando a hacer alrededor de noventa a lo largo de su vida. Es llamativo el interés que muestra el artista por sí mismo como objeto de su propio trabajo. Rembrandt pasó muchas horas frente al espejo, usándose a sí mismo como modelo (Wetering, 2005) y también utilizó, como Durero, sus autorretratos como promoción y propaganda de su obra ante sus clientes, pero a diferencia del pintor renacentista él no se idealiza, sino que se muestra fielmente, según la edad o el estado de ánimo.

Pero el sentido que daba Rembrandt a sus autorretratos no es sólo a modo de vanidad o incluso de reclamo para clientes, en el insistente uso de este género por el pintor se desprende una búsqueda de sentido vital en su pintura. Su obra es, como asegura Cid Priego «ejemplo de introspección, de una angustiada y dolorosa necesidad de autoconocimiento, de enfrentamiento consigo mismo con desprecio de toda vanagloria mundana y rechazo de la belleza formal», y sus autorretratos «en su afán de verdad no corrige, no idealiza, acepta la fealdad de la vejez, la enfermedad y el dolor»¹⁰. También apunta este autor como finalidad del autorretrato el miedo a la muerte y la necesidad del artista de dejar huella de manera indefinida.

El artista barroco ya es un profesional reconocido, ya ha logrado el rango social buscado en la etapa anterior. Su pertenencia al mundo de las artes mayores y su consideración de genio ya está consolidada. Velázquez (1599-1660) es ejemplo de este nuevo nivel social. Él cumple con la imagen del artista barroco, aristocrático, internacional y esteticista, que describe Coleman. Un artista que ya se codea con los reyes y, aunque esté a su servicio, ha conseguido un estatus social hasta entonces impensable. La aparición de Velázquez con la familia real en las *Meninas*, de tamaño incluso mayor que ellos en la obra, establece el alto rango social alcanzado por el artista en el siglo XVII¹¹.

⁹ J. Marrades, *Rembrandt: la pintura y la visión*, «Pasajes», 45 (2014), pp. 83-90.

¹⁰ C. Cid Priego, *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*, «Liño: Revista anual de historia del arte», 5 (1985), pp. 177-204.

¹¹ Tesis inédita de Catherine Coleman Mchugh, *Observaciones generales sobre el autorretrato en Una aproximación a la iconografía española del siglo XX. El autorretrato en la obra de Picasso, Miró y Dalí*, presentada ante el tribunal en 1990, p. 7

4.3. Siglo XIX

El siglo XIX, con el que se inicia la Edad Contemporánea, es muy momento de transformación social: la Ilustración, el fin del Antiguo Régimen, la Revolución Industrial y los diferentes movimientos políticos y sociales también supusieron a los artistas una etapa de renovación artística y el género del autorretrato es reflejo de estas transformaciones. Desde el Academicismo hasta el Romanticismo pasando por el Realismo o el Impresionismo los artistas, fieles a la técnica propia de su lenguaje artístico, buscan un medio de presentarse ante la sociedad. Del hombre ilustrado y racional al atormentado, el ser difícil de comprender.

Por ejemplo, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) se muestra fiel a las características de la pintura académica: el dibujo tiene más importancia que el color, la luz utilizada es luz de estudio, se sigue un ideal clásico aprendido en las academias de Bellas Artes, a las obras las define la frialdad emocional y el hieratismo del gesto. Ingres cumple los dictados de la ilustración. En su "Autorretrato" (1804) muestra una gran maestría técnica y profundidad psicológica. Aparece de perfil, girándose hacia el espectador. Es una obra de gran sobriedad y elegancia donde el artista se presenta, ejerciendo su profesión, con personalidad, subrayando su singularidad y se muestra orgulloso de su papel en la sociedad

También Eugène Delacroix (1798-1863), el pintor romántico, tiene un autorretrato en 1837, en el que el artista busca sobre todo mostrar su personalidad y centrar la atención en su rostro iluminado con un potente foco de luz dejando la parte izquierda en sombra. La mirada del pintor, su pelo alborotado y el gesto crean una imagen típicamente romántica. Va vestido como un burgués con corbata, chaleco y chaqueta mostrando el reconocimiento social que los artistas ya habían logrado alcanzar en estos años.

Gustave Courbet (1819- 1877), artista al que las biografías describen como soberbio, presuntuoso y orgulloso y que, según Rosenblum y Janson, se veía como un profeta, poderoso y atractivo, que llegaba para mostrar la nueva senda del arte¹². En *El desesperado* (1841) autorretrato donde aúna su atractivo físico con su compleja personalidad, mostrándose en una actitud descontrolada y revelando su fuerte temperamento y gran apasionamiento.

En España Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), realizó numerosos autorretratos a lo largo de su vida en diversas situaciones. En el "Autorretrato", realizado hacia 1815, deja atrás todo detalle innecesario. *La sordera ha colocado una barrera entre él y el mundo. Sólo pudo en parte superarla, a través de su agudísima mirada, que parece posarse someramente, casi de reojo, en aquello que hay alre-*

¹² R. Rosenblum y Horst W Janson, *El arte del siglo XIX*, Akal, Madrid 1992, p. 268.

*dedor*¹³. El autorretrato de Goya asistido por el doctor Arrieta, el artista se muestra a sí mismo de manera decadente, frágil y vulnerable y atendido por su médico, el cual sujeta al artista sin fuerzas. Este es el último autorretrato que conocemos de Goya y que nos muestra su faceta más expresionista.

También en estos años, con la aparición de la fotografía, surge tímidamente el autorretrato fotográfico. El primer artista que se hizo un retrato fotográfico a sí mismo fue Hippolyte Bayard (1808-1887) en 1840. Su *Autorretrato como ahogado* no sólo mostraba la imagen del fotógrafo, sino también hacía referencia al naufragio que se estaba produciendo en su carrera por la titularidad del invento de la fotografía. Es interesante observar cómo se va introduciendo en el género, ya no sólo una descripción física y psicológica del artista, sino también una reflexión acerca de una realidad social que estaban viviendo. También Virginia Oldoini (1837-1899) conocida como la marquesa de Castiglione, de personalidad seductora y narcisista, posó de manera performativa adoptando distintas identidades. Sus retratos son considerados como los precursores de la fotografía conceptual contemporánea de Cindy Sherman (1954), Gillian Wearing (1963) o Yasumasa Morimura (1951).

Robert Cornelius (1809-1893) era un inmigrante holandés instalado en EEUU que se hizo en 1839 un daguerrotipo que, con los filtros adecuados de Instagram, podría pasar por cualquier *feed* actual: El plano medio, brazos cruzados, rostro desplazado del centro (algo distinto a lo que imperaba en la época), expresión no hierática, como en un *selfie*, espontaneo y relajado.

Más tarde, la *carte de visite* de Disderí (1819-1889) democratizó el retrato y el autorretrato como género artístico alcanzable a todos y el autorretrato comienza, ya en el siglo XX, a tener un valor más conceptual que descriptivo.

A finales del siglo XIX, los artistas que trabajaron justo antes de la explosión de las vanguardias de principios del siglo XX fueron liberando al arte de su función mimética en gran parte gracias a la fotografía. Intentaron huir del dictado y normas de la Academia. Crearon sus salones sin normas. El arte ya no debía ser un fiel reflejo de la realidad, era algo más. Se busca un lenguaje visual propio para la pintura. El arte habla del arte. El género del autorretrato no se quedó fuera de esta explosión artística. Paul Gauguin (1848-1903) buscaba con sus colores, gestos y actitudes dar un valor simbólico a su imagen, que no fuese sólo una descripción de su físico sino una imagen de su persona con todos los elementos que la conforman (sus emociones, su carácter, su psicología, su temperamento). Los cuarenta y tres autorretratos que Vincent Van Gogh (1853-1890) se hizo y que tienen un fondo puramente psicológico siguen esta misma dinámica. No se busca simplemente mo-

¹³ WAA, *Grandes de todos los tiempos. Goya*, Prensa española, Madrid 1968, p. 74.

strar el rostro de la persona, hacer una descripción física de la misma, sino utilizarlo como medio para expresar través de los colores estridentes, las líneas onduladas desasosegantes y la pintura excesivamente empastada la angustia que vivía el pintor, su desequilibrio, su sufrimiento y sus depresiones. El autorretrato sirve a los artistas contemporáneos como lugar donde expresarse, como terapia psicológica y emocional.

El autorretrato a finales del siglo XIX y principios del XX además de firma del artista, representación física, promoción del artista, estatus social, retrato psicológico, ahora también, expresión emocional. El autorretrato ya no es sólo pintura es una vía de introspección del artista y salvación personal.

4.4. Siglo XX

Durante el siglo XX, con las vanguardias artísticas y liberado el arte de su función mimética, los artistas ya no tienen que representar fielmente la realidad, el arte ya no es meramente descriptivo, sino que las obras adquieren un carácter más libre, más ambicioso, más expresivo y verdadero. Los artistas empiezan a utilizar sus retratos no sólo como representación física sino para indagar en su lenguaje visual a través de ellos mismos. Matisse o Picasso son los primeros en aplicar el "fauvismo" o "cubismo" a sus propias representaciones. Durante los años 20 el autorretrato da un paso más y se vuelve más reflexivo, ya no se centra en la persona retratada sino que intenta indagar en el concepto de hombre contemporáneo. El Dadaísmo primero y el Surrealismo después, utilizan los autorretratos para llevar a cabo una reflexión más intelectual y conceptual. Marcel Duchamp o Man Ray introducen a través de sus autorretratos fotográficos la reflexión del yo, una reflexión sobre las distintas identidades. ¿Quién soy? ¿Quién la gente ve? ¿o quién en realmente soy? ¿qué imagen doy de mí? Esta pregunta tan potente será retomada por muchos artistas posmodernos posteriormente Vivien Maier, Lee Friedlander hasta Cindy Sherman.

A partir de los años 60 y ya hasta finales del siglo XX el autorretrato se estableció, como dice Adrián Suarez, «como el medio de introspección artística, construido sobre la subjetividad y la percepción que el pintor tenía de sí mismo, y planteando su ejecución como un proceso de catarsis»¹⁴. Rausenberg con su lenguaje pop nos presenta su retrato más intimista a través de una imagen de la radiografía de su esqueleto. Juega con la ironía, el humor y el lenguaje pop y conceptual para llevarnos a preguntas trascendentales. También los autorretratos muestran las paranoias y fantasías de Frida Kahlo, el narcicismo, la esquizofrenia, el tormento y la

¹⁴ A. Suarez López, *La tipología iconográfica del autorretrato*, cit. p. 13.

angustia de Egon Schiele, Lucian Freud o Francis Bacon. La reivindicación de un mundo nuevo más libre y sin complejos de Jean Michel Basquiat, la frivolidad, la superficialidad, el gusto por lo aséptico de Andy Warhol y otros muchos artistas transforman el arte del autorretrato en una obsesión egocéntrica de ellos mismos. Los artistas muestran, en sus autorretratos, sus trastornos más profundos y sus imágenes más atractivas y modernas.

El autorretrato adquiere un mayor componente psicológico y, como indica Calvo Serraller «los autorretratos poseen una belleza que no es la de la hermosura, sino la de la perspectiva psicológica del retratado. Es una presentación de la personalidad y de la vanidad del individuo», «los autorretratos poseen una belleza que no es la de la hermosura, sino la de la perspectiva psicológica del retratado. Es una presentación de la personalidad y de la vanidad del individuo»¹⁵.

4.5. Posmodernidad: tendencias

En la posmodernidad aparecen numerosas tendencias a la hora de aproximarnos al autorretrato posmoderno. Son muchas las miradas diferentes que encontramos en este lenguaje hoy. Desde la de artistas como Martín Parr o Jeff Koons que utilizan el autorretrato como medio para mostrar el cinismo, relativismo y la superficialidad que caracterizan al hombre de hoy hasta artistas como Alberto García Alix, Nan Golding, Gerard Richter y Syrin Neshat que ponen el énfasis de este género en la crítica social. Estos artistas utilizan el autorretrato como protesta ante el mundo: la soledad, el maltrato a la mujer, las dictaduras, el radicalismo religioso. Orlan, por ejemplo, rompiendo con el marco es, ella misma, su propio autorretrato de lo que quiere mostrar: la tiranía a la que se somete nuestro físico. También el miedo al deterioro físico aparece en la obra de Gillian Wearing. La posmodernidad absorbe al individuo, ya no hay distinción entre la imagen que quiero transmitir y yo mismo y al mismo tiempo esta temática se convierte en una constante en el arte de hoy.

4.5.1. La cultura de las Redes sociales. La era digital

En los últimos años el género del autorretrato ha encontrado un aliado: las redes sociales. El autorretrato se ha convertido en selfie. El selfie es un diálogo virtual entre los que publican estas imágenes y quienes las consumen. El autorretrato se ha popularizado. Cualquiera puede hacerse un retrato de sí mismo y publicarla. El hombre hoy más que nunca es el creador de su propia narrativa. Esta capacidad

¹⁵ F. Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*, Taurus, Madrid 2005.

de crear la imagen de sí que el hombre quiera dar a conocer hace que el autorretrato vuelva a la idealización de la propia imagen, como en el Renacimiento, pero en masa. Si en el siglo XIX Disderí con la *carte de visite* consigue la democratización de la fotografía en el siglo XXI se democratizó la autoría. El hombre del siglo XXI se convierte, como dice Fontcuberta en el *Homo fotograficus*¹⁶. Ya no se crean productos artísticos como el autorretrato sino productos culturales llamados *selfies*.

Si el autorretrato quería acercarse al pensamiento del artista, indagar en su objetividad o reflexionar sobre la misma el *selfie* se convierte en un elemento conversacional, busca la autoafirmación y el reconocimiento¹⁷ en un dialogo digitalizado que huye de la soledad que esconden las redes.

4.5.2. Metaverso

El concepto de metaverso apareció por primera vez en 1992 en la novela *Snow Crash* de Neal Stephenson. En esta obra el autor describía un espacio virtual colectivo compatible y convergente con la realidad. Para poder acceder a ese mundo virtual se necesitaban unas gafas que permitían aparecer como un avatar en el mundo virtual y permitían moverse en ese entorno.

En este nuevo mundo virtual, en el metaverso, somos capaces de crear nuestra propia imagen. ¿Cómo quiero ser? A través de lenguaje visual infantil que cada vez va mejorándose. Se cumple lo que Julian Bell afirmaba en su obra *Autorretratos*: «Tengo una cara, pero mi cara no soy yo. Esa cara, que tú ves, pero yo no, es el medio del que dispongo para expresar algo de lo que soy».

5. La cultura del Selfie y el Avatar: lo que revela el autorretrato del hombre de hoy

Mi identidad es el resultado de muchas identidades que pugnan entre sí en las que en ocasiones triunfan unas y en otras, otras. Estoy en permanente batalla eligiendo quién soy: católico, ateo, vegano, de derechas, de izquierdas, del equipo de fútbol de mi ciudad, del que siempre gana, scout, hedonista, homosexual, heterosexual, hombre, mujer. Es una batalla. Yo no soy yo. Porque mi yo no es recibido, no es un don que se me ha entregado, sino una tarea por construir. Nunca estoy terminado. Y lo que dificulta todavía más el proceso, nunca estoy cierto en el ser, porque todo lo que se construye precisa reparación, redefinición. Como no tengo

¹⁶ J. Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2016, p. 31.

¹⁷ *Ibidem*, p. 119.

ontología ni metafísica que me afirme, el horizonte al que miro varía. Me redefino. Y así, me muestro como en un caleidoscopio. Muestro partes de mi ser. Pero son partes no de lo que soy, sino de cómo quiero ser reconocido (temporalmente). El artista es universal. Cualquiera puede serlo o creer serlo. Y como yo ya no soy, sino que me soy por lo que el otro ve en mí; es lo que me ayuda a afirmarme, es lo que reclamo, es lo que necesito para tener la certeza de lo que soy, paulatinamente me voy convirtiendo en una imagen compuesta de cientos de imágenes. Soy una sucesión histórica, constante de imágenes realizadas para reafirmarme (y si no se produce la admiración o el reconocimiento que preciso, sufro). El retrato ya no soy yo, sino una representación parcial de mi yo. Se trata más bien de una representación de lo que soy para los demás, aunque no siempre soy yo mismo. Me capto y me muestro según quiero que sea reconocido, pero puedo ocultar muchas partes de mi ser que no quiero que salgan a la luz. Soy consciente de que no hay “una imagen” sobre mí, sino que la imagen última es el puzzle formado por la suma de todas las imágenes que soy. Pero mi yo auténtico queda diluido, porque no me tengo que definir en un “yo soy”. Me perfecciono entonces con filtros, me modifico con añadidos digitales (cara de gata, de pez, ojos saltones, vintage). Entramos en una era de máscaras, un juego de desvelamientos, de experimentaciones. Lo que experimento digitalmente también lo puedo experimentar en la vida real. Ser un no ser. Me adentro en las sendas del perfeccionamiento virtual a través de avatares que suavizan mis defectos y en la vida real a través del transhumanismo, la consideración ciborg, la superación artificial de la condición natural. Este yo que se construye puede llegar a ser diferente de mi yo real. Es más, puedo tomar formas diversas según el momento. No sé quién soy. No encuentro razones para ser fiel al cuerpo que se me ha dado. Me construyo, me redefino, me muestro y me oculto. Quiero ser querido en mi incorporeidad –como si la personalidad pudiera configurarse sin cuerpo- me lanzo a la aventura de querer reproducir mi cuerpo. Realidad y ficción se confunden. ¿Puedo ser reconocido si yo mismo no sé ni quién soy? ¿Puedo ser un no ser?

6. Conclusiones

La evolución del autorretrato nos lleva, pues, desde la afirmación de la realidad, al camino de la aspiración; desde la indagación psicológica en el retratado, al engaño y juego de máscaras de la virtualidad. También ejemplifica el paso del artista -con una técnica una creatividad, una estética al consumidor que compra las formas de autorepresentarse a través de filtros u otras herramientas de creación digital. Es la disgregación de la ontología del ser hacia un no ser en la que se aspira a la indefinición. El camino del arte se convierte así en un viaje por los caminos de la

disolución de la realidad de la posmodernidad: de los hechos a los deseos; de las representaciones fijas a las mutables.

Explorar las formas de representarse es el mejor camino para entender la antropología de un momento histórico y sus valoraciones morales. Un tema que no puede ser obviado en ningún análisis de cualquier época histórica. Con él nos adentramos en los recónditos caminos del reconocimiento.

Bibliografía

- El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, Exposición: Madrid, del 6 de febrero al 20 de mayo de 2007, Museo Thyssen-Bornemisza Fundación Caja Madrid, eds. P. ALARCÓ, M. WARNER, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007.
- Alsina. M y Bravo P.M. "Posmodernidad y crisis de identidad". *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (3). Pp. 125-146.
- ARGAN, G.C.(1975), *El arte moderno. 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres editor.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: F.C.E.
- Aristóteles; (1996) *Poética*. Barcelona: Bosch. Trad. José Alsina Clota.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad*. Madrid: Losada.
- Beugé, M-F. (2002). *Paul Ricoeur, la poética del sí-mismo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Billester, Erika. (1985); Catálogo de la exposición *L'autoportrait. À l'âge de la photographie: Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Musée cantonal des Beaux Arts Lausanne, Berne, Editions Benteli.
- Braudillard, J. (2012). *La sociedad de consumo*. Madrid: Editorial Siglo XXI.
- Calvo Serraller, F, (1994), *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Fagiolo Dell'arco, M. (1995); Catálogo de la muestra *Il pittore allo specchio. Autoritratto italiano del novecento*, Ferrara.
- Falomir, Miguel, *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado El Viso, 2008.
- Francastel, Pierre y Galiene (1988); *El retrato*, Madrid, Ediciones cátedra.
- Gombrich, E. H., (1979); *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili
- Halls. S. (2003). "Introducción: ¿Quién necesita identidad?" En *Cuestiones de identidad cultural*. S. HALL Y P. DU GAY (comps.) Buenos Aires: Amorrortu.

- Honneth, Axel. «El reconocimiento como ideología». En *Isegoría* 129-150. N^o 35. 2006
- MacIntyre A. (1987). *Tras la virtud*. Barcelona: Austral.
- Marcús J (2011) "Apuntes sobre el concepto de identidad", Buenos Aires: *Intersticios*, Vol. 5. Pp. 107-114.
- Ricoeur, Paul (2003): *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado* (Vol. 3). Madrid, Siglo XXI
- Ricoeur, Paul. *Caminos del reconocimiento*. Madrid: Trotta.2005
- Rincon, Wilfredo García, (1991); *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, Vol I, Vol II.
- Rosenblum, Robert, Janson, H. W., *El arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, 1992.
- Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, 1987.
- Taylor, C. (1994). *La ética de la autenticidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Taylor, C. (1996). *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*. Barcelona
- Schneider, N., (1995), *El arte del retrato*, Colonia, Taschen.
- Waldmann, Susann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza, 2007.

«L'art témoigne pour l'incarnation». Simone Weil et l'art de tout premier ordre

Christine Zyka *

Abstract: La philosophe française Simone Weil (1909-1943) observe que notre civilisation « si matérielle » a oublié, voire perdu, l'invention grecque de la *médiation*. Cependant, les humains ont besoin des ponts entre le monde visible et invisible. Dans ce travail de médiation, l'art a un rôle privilégié, car il constitue une unité tangible et perceptible entre la forme visible et l'invisible « non-forme ». Cela ne signifie pas que tout l'art est beau, mais seulement l'art qui révèle une présence ontologique du surnaturel, affirme Weil. L'article suivant examine ce que Weil entend par art « de premier ordre » et comment une beauté incarnée offre une approche sacramentelle.

Keywords: art comme incarnation; art et inspiration; art sacramentel; médiation

«Art testifies for the incarnation». Simone Weil and art of the very first order

Abstract: The French philosopher Simone Weil (1909-1943) observes that our 'so basely material' civilization has forgotten,

* christine.zyka@newman.se

even lost, the Greek invention of *mediation*. However, humans need mediating bridges between the visible and invisible world. In this work of mediation, art has a privileged role, because it constitutes a tangible and perceptible unity between visible form and invisible "non-form". This does not mean that all art *is* beautiful, but only the art that reveals an ontological presence of the supernatural, Weil claims. The following article examines what Weil means by "first-rate" art and how an incarnate beauty offers a sacramental approach to it.

Keywords: art as incarnation; art and inspiration; sacramental art; mediation

C'est en commentant des textes grecs en 1942, après sa rencontre avec le Christ, que la philosophe et mystique française Simone Weil (1909-1943) constate que notre civilisation «si bassement matérielle¹» a oublié, voire perdu l'invention grecque de la *médiation*² (*metaxu* en grec). L'homme a pourtant besoin de ponts médiateurs entre le monde visible et invisible. En effet, c'est grâce à des «trous» dans le tissu visible du monde que «le souffle et la lumière de Dieu» peuvent pénétrer. Un de ces trous – écrit Weil – correspond à «la recherche de la beauté dans l'art»³. En effet, selon elle, l'art nous affecte avec ses formes naturelles visibles et intelligibles, tout en ouvrant à un être invisible plus grand. À cet égard, l'art *est metaxu*.

Selon Weil, l'art, perçu ou créé comme une «composition sur plusieurs plans», rend compte, à des niveaux différents⁴, du *rappor*t entre forme visible et «sans-forme» invisible. Cela dit, la création artistique – comme toutes les couches du réel d'ailleurs – correspondent pour elle à une *union* des contraires à plusieurs niveaux, où seule la *relation* des phénomènes à l'être peut, en dernier lieu, rendre compte de la vérité de l'art comme tel. C'est la raison pour laquelle «l'art de tout premier

¹ OC IV 2 262. Sigles utilisés:

- CSW, *Cahiers Simone Weil*, revue trimestrielle publiée par l'Association pour l'étude de la pensée de Simone Weil.

- AD : *Attente de Dieu*, Fayard, Paris 1966.

- OC : S. Weil, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1988 ss. (sigle adopté: OC, suivi d'un numéro en romain pour le tome et d'une indication du volume à l'intérieur d'un même tome).

- OC VI 1: *Cahiers*, 1994.

- OC VI 2: *Cahiers*, 1997.

- OC VI 3: *Cahiers*, 2002.

- OC VI 4: *Cahiers*, 2006.

- OC IV 1: *Écrits de Marseille*, 2008.

- OC IV 2: *Écrits de Marseille*, 2009.

- OC V 1: *Écrits de New York et de Londres*, 2019.

- OC V 2: *Écrits de New York et de Londres*, 2013.

² OC IV 2 76.

³ OC IV 2 262.

⁴ La difficulté dans l'art est de lire les médiations. «Entre deux mots pleins de saveur, entre deux notes, entre deux plans du corps (front et joue), entre des attitudes pour la danse etc. – que l'entre-deux ne brouille pas la saveur, mais la fasse ressortir, ou par continuité ou par contraste» (OC VI 1 343). Une création artistique est donc une réalité ontologique à part entière, une union vivante entre matière et idée, où l'exprimé et l'expression sont entremêlés. La signification d'un poème, constate M. Merleau-Ponty, «[...] est enfermée *entre* les mots sur quelque papier fragile» Tout comme «le corps propre de l'homme» l'œuvre d'art est à penser comme un nœud de significations vivantes qui jaillit à celui qui en a un contact réel (cf. *La Phénoménologie de la perception*, Première partie, chapitre IV, «Le synthèse du corps propre»).

ordre» est perçu, mais également déchiffré de manière herméneutique, comme un *intermédiaire*⁵ privilégié entre l'évident et le caché.

Dans le cadre de cette conférence, qui traite de la reconnaissance du Sacré et de l'Autre dans l'art – à laquelle je suis très reconnaissante de pouvoir participer –, je vais tenter d'élucider cette *médiation* que constitue l'art à partir de deux concepts importants qui s'entremêlent et vont de pair dans l'esthétique weilienne. Premièrement, «l'art de tout premier ordre». En parlant ainsi, Weil semble d'emblée signaler au lecteur l'existence, dans certains arts, d'un type de supériorité. Pourtant, existe-t-il chez Weil une hiérarchie entre différents types d'arts? Le cas échéant, sur quel niveau cette distinction se joue-t-elle et se justifie-t-elle? Et surtout, pourquoi établir une telle distinction?

Deuxièmement, je voudrais m'arrêter sur le concept de l'incarnation, comprise par Weil – dans le cadre de l'esthétique – comme «la présence réelle» tant oubliée du mystère profond du beau dans l'œuvre. C'est seulement après avoir compris toute la portée de l'incarnation du beau, que transparaît l'importance pour Weil, de considérer l'art de tout premier ordre également comme une réalité *sacramentelle*. Je finirai cet exposé par dire quelques mots sur la sacramentalité de l'art weilien. Pourquoi parle-t-elle d'un art sacramentel plutôt que d'un art sacré par exemple?

1. L'art de tout premier ordre

1.1 L'art de tout premier ordre est surnaturel

Afin d'évoquer de la création artistique comme réalité ouvrant au beau surnaturel à partir de ses formes visibles, l'art est désigné de plus en plus après 1941 «l'art suprême», «le très grand art», ou bien «l'art de tout premier ordre»⁶ dans le vocabulaire weilien. Ces mots, qui indiquent tous la supériorité d'un certain *mode d'être* de l'art, se distinguant de l'art démoniaque ou diabolique⁷, vont de pair avec l'émergence parallèle du mot *surnaturel*: en effet, «[l]e très grand art *est* surnaturel»⁸, constate Weil. Est surnaturel, pour Weil, le Bien transcendant, qui est à la

⁵ OC IV 1 423.

⁶ Parfois également «l'art de premier ordre».

⁷ «Dieu a inspiré toute œuvre d'art de premier ordre, le sujet en fût-il mille fois profane; il n'a inspiré aucune des autres. En revanche, parmi les autres, l'éclat de la beauté qui recouvre certaines pourrait bien être un éclat diabolique» (AD, 160, OC IV 1 306). Cet dernier éclat de beauté est *illusoire* dans le sens où elle ne dérive pas d'une inspiration créatrice surnaturelle.

⁸ OC VI 2 200, nous soulignons.

fois hors nature (mystère *caché*) et présent en elle sur le mode d'une grâce *révélatrice*⁹. En tant que présent dans la nature, le Bien est également beau¹⁰.

«L'art de premier ordre» semble apparaître pour la première fois dans ses *Cahiers* en 1942 (*Cahier VI*)¹¹. Mais déjà dans la classe d'Alain (1925-1928), Weil manifestait un goût prononcé pour toute valeur, esthétique ou non, *de premier ordre*. «Elle [S. Weil] ne voulait rien aimer qui ne fût absolument de tout premier ordre. Il y avait pour elle un abîme entre ce qui est de tout premier ordre et le reste», écrit Simone Pétrement à propos de son amie d'enfance¹². Cependant, c'est pendant les séjours en Italie en 1937 et 1938 que l'enchantement weilien pour l'art trouve son point culminant, où le contact avec les œuvres de Léonard de Vinci et Giotto -par exemple - jouera un rôle important pour son expérience esthétique, développée par la suite.

L'idée d'un art suprême et surnaturel, telle que le conçoit Weil, n'a rien à voir avec *une forme* ou un *genre* d'art particulier (ainsi, elle n'oppose pas la peinture à la musique, ou l'art symbolique à l'art classique). Ce qui compte pour elle, c'est la *relation* phénoménologico-herméneutique entre le spectateur ou l'artiste et l'œuvre d'un côté, et la *relation* ontologico-mystique de l'œuvre elle-même avec le beau surnaturel, de l'autre. Cela dit, il ne s'agit pas de comprendre l'art de tout premier ordre weilien, *uniquement* à partir des définitions essentielles (imitation, expression ou forme), ni *uniquement* à partir de l'expérience esthétique subjective, ni *uniquement* à partir du milieu ou le contexte qui situe l'œuvre. L'ouverture au beau, à laquelle invite l'art de tout premier ordre, s'inscrit pour Weil, dans une vérité onto-phénoménologique qui *transcende* ces distinctions, sans les nier. Autrement dit, l'expérience de l'art suprême correspond à une *relation* interactive avec un monde, à la fois visible et invisible.

La différence de supériorité dont il est question ici, entre l'art de tout premier ordre (surnaturel), celui de second ordre (où l'artiste est habile mais sans *génie*) et celui qui n'est même pas digne d'être appelé art du tout (démoniaque), réside dans la possibilité pour le spectateur ou le lecteur, d'une *recherche expérimentale* du

⁹ Dans son article *L'absolu peut-il faire l'objet d'une science expérimentale?*, P. David montre que le mot *surnaturel* dans les *Cahiers* weilien inaugure une véritable nouveauté lexicale dans les deux dernières années de la vie de S. Weil (été 1941- été 1943) (cf. P. David, «CSW» XXXV-1, (mars 2012), p. 32).

¹⁰ Je ne ferai aucune analyse de la notion du beau comme tel chez Weil dans cet exposé, ce qui serait bien évidemment obligatoire pour une compréhension plus large de cette réalité.

¹¹ OC VI 2 363. Cependant, «le génie de tout premier ordre», pour désigner l'artiste ou le poète divinement inspiré, se trouve déjà en 1941 dans l'article «Morale et Littérature» (OC IV 1). Quant à «l'art suprême», il semble apparaître pour la première fois dans le *Cahier VII*, et «le très grand art» un peu plus tôt, en 1941 (*Cahier VI*).

¹² Cf. S. Pétrement, *La Vie de Simone Weil*, Fayard, Paris 1997, p. 75, note 1.

beau, grâce à une ouverture dans l'œuvre à la vérité d'un être surnaturel à la fois visible (forme) et invisible (sans-forme). Précisions ici que c'est également d'une manière charnelle¹³, concrète, que l'homme expérimente réellement le beau dans l'amour, d'après Weil. L'intelligence à elle seule ne saisit pas la beauté: elle demande toujours la «*complicité* de la partie naturelle de l'âme et du corps»¹⁴.

1.2 *L'art surnaturel est à la fois enraciné et inspiré*

Dans un certain sens, pour Weil, l'art est donc surnaturel ou il n'est point¹⁵. «Les œuvres d'art qui ne sont pas des reflets justes et purs de la beauté du monde, des *ouvertures directes pratiquées* sur elle, ne sont pas proprement belles; elles ne sont pas de premier ordre [...]». Cependant, cette ouverture au beau, se trouve inscrite chez notre auteure uniquement dans les œuvres où l'artiste a reçu une *inspiration* véritable. En effet, une œuvre d'art de premier ordre «comme la connaissance, comme l'amour – contient *l'inspiration*»¹⁶, constate Weil, de telle manière que «nous pouvons en voyant une statue aimer ou le sculpteur, [...] ou ce que le sculpteur *a aimé* quand il sculptait (amour plus élevé)»¹⁷.

On ne peut mésestimer l'importance de la notion d'*inspiration* - désignée parfois aussi *technique transcendante*¹⁸ - chez Weil. Je propose même qu'il faut conférer à l'artiste *une certaine* genèse ontologique de l'œuvre (qui ne doit pas se confondre avec un *intentionalisme* quelconque à la suite de la tradition idéaliste herméneutique par exemple) – incontournable dans l'esthétique weilienne – pour comprendre la création artistique de manière fondamentale, car «[...] l'œuvre d'art, qui est l'effet de l'inspiration de l'artiste, est source d'inspiration en ceux qui la contemplent¹⁹». L'inspiration est également un des critères du *génie* (ou saint) de l'artiste weilien, qui n'a rien à voir avec le génie kantien (*Critique de la faculté de juger*, § 46, Analytique du sublime), se donnant ses propres règles en suivant une force ou un talent inné. Le génie weilien — faculté qui ne caractérise pas seulement les artistes d'ailleurs — se trouve du côté de l'*attention* et de l'amour surnaturel du réel, s'enracinant dans le désir humain. En effet, «ce désir, à partir d'un

¹³ Cf. OC VI 2 459.

¹⁴ OC IV 2 283, nous soulignons.

¹⁵ OC IV 1 306, nous soulignons.

¹⁶ OC IV 2 125.

¹⁷ OC VI 3 48, nous soulignons.

¹⁸ Cf. OC VI 3 384.

¹⁹ OC IV 2 179-180.

certain degré d'intensité et de pureté, est la même chose que le génie»²⁰. En conséquence, est génie celui qui aime de manière surnaturelle le réel (le beau), ce qui n'est possible qu'avec la partie la plus haute de notre âme dans la pensée weilienne. Est génie celui qui *reçoit* l'inspiration du beau surnaturelle, grâce à une attention amoureuse.

L'art surnaturel ou de tout premier ordre est donc liée de manière originale, selon Weil, à l'inspiration. Or, dans la pensée weilienne, l'art a également besoin d'un *enracinement*, d'un milieu²¹, d'un monde incarné et limité, à partir duquel l'inspiration peut avoir lieu pour l'artiste et advenir pour le spectateur. Aux yeux de notre auteure, il faut donc également une sorte d'*horizon partagé* à partir duquel peut se révéler *le sens* de l'art, ce qui exigera une certaine *herméneutique* de la part du lecteur. Sans enracinement dans des milieux différents, dans des contextes spatio-temporels divers, l'art devient banal, voire une marchandise de consommation²². Sans être relié ou ancré à une terre, l'art devient trop narcissique ou individualiste. À l'inverse, si l'art, la science et la religion se nourrissent mutuellement, la grande question de la condition humaine et de sa source suprasensible sera toujours maintenue²³. En effet, chez Weil, art, religion, éthique et science sont pleinement articulés. Ils s'interprètent mutuellement dans une vision holiste du monde chez l'artiste. Ils ont tous en commun de manifester une forme d'*équilibre* ou de justice, *l'ordre du monde nécessaire*²⁴, y compris ouvrir (être un trou) à son principe caché et transcendant. Dans une lettre de 1940, destinée à son frère André Weil, S. Weil écrit explicitement comment elle voit ce lien entre vision du monde, art et artiste. Nous citons ce passage intégralement, bien qu'il soit un peu long:

²⁰ OC IV 2 200.

²¹ Il faudrait ici un analytique plus long de cette notion. Je renvoie à P. David qui a travaillé dans ce domaine de la pensée weilienne entre autres.

²² Or, la religion a également besoin de l'art, d'après notre auteure, car l'art, étant une *médiation* sensible entre l'homme et le Bien, aide l'homme dans sa démarche pratique et religieuse pour *percevoir*, pour *sentir* dans son fond quelque chose qui le dépasse. «La seule manière d'exprimer la religion, c'est par les œuvres d'art», enseigne S. Weil à sa classe d'Auxerre en 1932-1933. Grâce aux temples, les Grecs, avant la naissance de la philosophie, ont été saisis par la beauté qui les a fait réfléchir. Religion et art sont soudés tant qu'ils appartiennent à une même société, enracinés dans une vie collective de tradition commune. Au contraire, si l'art devient une affaire individualiste, ce lien semble se rompre, fait qui s'est produit après la Renaissance, à en croire S. Weil. Cf. P. Little, *La création artistique chez Simone Weil*, «CSW», XVI-1, (mars 1993), p. 23.

²³ Tout comme l'art, la science «a son origine dans une pensée religieuse», voir la lettre à J. Wahl de 1942, Œ 979.

²⁴ «La science, l'art et la religion se rejoignent par la notion d'*ordre du monde*, que nous avons complètement perdue» (OC VI 2 351).

Je crois volontiers que pour beaucoup de sculpteurs et peintres il est indifférent qu'ils aient telle ou telle conception du monde ; ce sont, je pense, ceux qui ne m'intéressent pas. Mais il me paraît difficile de soutenir que l'admiration de Giotto pour saint François n'a eu aucun rapport avec son art – ou, pour Léonard, les conceptions platoniciennes – ou, pour les cathédrales, le catholicisme. Non que je croie que les artistes se détournent des problèmes qu'ils ont dans les yeux et les doigts pour se livrer à des spéculations abstraites (quoique cela puisse aussi se produire) mais je pense que les problèmes qu'ils ont dans les yeux et les doigts dépendent de la conception qu'ils se font de la vie humaine et du monde. Ceci ne s'applique qu'à ceux de tout premier ordre. D'une manière générale je pense que chez les hommes de tout premier ordre aucune espèce d'activité n'est sans liens intimes avec toutes les autres [...]. Il est clair que le mystère du très grand art, c'est que la doctrine de l'artiste passe dans ses mains.²⁵

Cela dit, le beau surnaturel dans le très grand art, obéissant à l'inspiration de l'artiste et à son enracinement dans le monde, est *transmissible* au spectateur, de telle manière à ce que l'on peut parler d'une *circularité* ou communication du beau, entre artiste et spectateur, *via* l'œuvre. En outre, dans l'art de tout premier ordre, l'inspiration, se transmet non pas de manière conceptuelle, mais jusque «dans les mains de l'artiste», incarnée dans tout son être. Je note dans ce passage l'importance d'une transmission de la vision du monde par l'intermédiaire *du corps* entier de celui-ci. L'artiste prête son corps au monde, pour emprunter les mots de Merleau-Ponty²⁶. L'inspiration et la vision du monde de l'artiste sont donc *médiatisées* par son corps entier, à travers ses yeux et ses doigts, et non pas en se tournant vers des spéculations abstraites, comme le constate Weil.

2. L'art témoigne pour l'incarnation

2.1 L'incarnation comme le degré maximum d'insertion divine dans le monde

Par le biais de l'homme, le beau surnaturel est donc transportable dans l'œuvre. Et ceci de manière double. En prêtant son corps au monde en travaillant, et grâce à son inspiration, l'artiste *se donne*, pour ainsi dire, à son œuvre et aux autres. Mais, en même temps, il *donne* également *vie* à une œuvre qui n'aurait pas existé

²⁵ OC VII 1 470.

²⁶ Cf. M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, chapitre II.

autrement. Dans l'art, le beau surnaturel peut ainsi doublement *s'incarner* dans la matière. Voilà pourquoi: «Tout art de premier ordre témoigne pour l'incarnation»²⁷.

Qu'est-ce que l'incarnation pour Weil? De manière générale, et pour l'art en particulier, sous la plume de notre auteure, l'incarnation (avec une minuscule) est à penser comme un *mouvement descendant*²⁸. Or, à l'opposé du mouvement ascendant, qui est naturel et qui part de l'homme vers le transcendant, l'incarnation, tout comme la grâce, correspond à un mouvement descendant et *surnaturel*, qui part du Bien (ou Dieu) vers l'homme²⁹. Ainsi, la création, la grâce et l'incarnation sont tous des mouvements *descendants* de Dieu vers l'homme. Dans cette liste des mouvements descendants et créateurs s'ajoutent également l'inspiration et l'eucharistie, d'après Weil³⁰. Autrement dit, l'incarnation est une manière pour l'éternité de rejoindre la temporalité du monde, en s'insérant en lui: «l'incarnation est le degré maximum de cette insertion»³¹.

Du point de vue de l'artiste qui co-crée et qui «incarne» le beau dans la matière, force est de constater que cet acte n'est possible sans son *abnégation* préalable, d'où l'idée que l'incarnation est par rapport à Dieu, «[...] le même acte analogue à ce qu'est pour l'homme le détachement»³². Dieu régénère spirituellement l'homme en «s'incarnant en lui»³³, afin que celui-ci puisse à son tour incarner le beau dans son travail, sa vie ou ses créations. Il s'ensuit que sans passer par une certaine *spiritualité* ou *mystique* (voir *supra* sur le génie ou l'amour surnaturel) de l'artiste, il n'est pas possible de juger l'art weilien comme de tout premier ordre.

Cela étant, l'incarnation effectuée par le biais de l'artiste n'est pas surnaturelle en soi: cet acte *devient* surnaturel, en tant qu'*expression* d'un état surnaturel transmis ou «transporté»³⁴ dans l'œuvre, par l'artiste³⁵. Dans l'art, cette expression se manifeste plus particulièrement à travers l'*image* («de la beauté infinie de

²⁷ OC VI 3 127.

²⁸ OC VI 2 318, 376.

²⁹ OC VI 2 431. «La grâce, c'est la loi du mouvement descendant» Pourtant, il est vrai aussi que ces deux mouvements s'inscrivent plutôt dans un mouvement circulaire, car sans cette descente surnaturelle, l'homme n'arrive pas à proprement parler à monter vers le Bien («Mouvement descendant comme condition d'un mouvement ascendant») OC VI 2 318.

³⁰ *Ibid.*, p. 376, 477.

³¹ OC VI 2 318.

³² OC VI 2 477.

³³ OC VI 4 344.

³⁴ «L'art est une tentative pour *transporter* dans une quantité finie de la matière modelée par l'homme une *image* de la beauté infinie de l'univers entier» (AD 159, nous soulignons).

³⁵ OC VI 2 327. «Le surnaturel dans les actes. Un acte n'est pas surnaturel en soi, mais en tant que conséquence – et expression – d'un état surnaturel».

l'univers entier», voir note 34). Pour la relation entre expression et image, je renvoie volontiers ici à la dernière œuvre d'Emmanuel Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux* (Hermann, Paris 2019, p. 186), dans laquelle l'auteur, à la suite de Hans Urs von Balthasar, tente de montrer comment l'image ne peut, cependant, se réduire qu'à son expression seule, mais au contraire comment l'expression surgit de manière imbriquée ou croisée avec l'image. Toutefois, le sens de l'art ne se donne jamais immédiatement au spectateur. Il est également nécessaire d'entreprendre *une lecture*, à plusieurs niveaux, comme le dirait Weil.

Dès lors, si l'incarnation est le processus descendant par lequel le beau surnaturel s'insère dans la matière ou dans l'art, on peut réciproquement comprendre avec notre philosophe, pourquoi le beau – vécu ou perçu par le spectateur – correspond à une véritable *preuve* «[...] expérimentale que l'incarnation est possible»³⁶. En effet, dans l'optique théologique weilienne, le beau se comprend également comme une «présence réelle de Dieu»³⁷, grâce à laquelle il devient une *preuve révélée* ou une *évidence interne*³⁸ de l'œuvre. À cet égard, l'art peut servir de point de départ comme preuve *ontologique* de Dieu. Telle est la conviction de Weil. Il faut cependant bien s'entendre sur la nature de cette preuve. Elle ne ressemble pas à celles de l'histoire de la philosophie opérant par déduction logique, car la manifestation du beau est une preuve ontologique *expérimentale* qui s'adresse d'abord à *l'amour* (ou au génie, encore une fois) et non pas uniquement à l'intelligence. L'amour nous fait *ressentir* la vérité du beau, incarnée dans toute sa profondeur: «Et l'incarnation [...] est matière à preuve ontologique, car elle n'est une vérité que pour l'amour»³⁹.

2.2 Art comme sacrement: contact et nourriture divins

C'est aussi grâce à l'incarnation⁴⁰, cette insertion du beau surnaturel dans la matière, par le biais de l'artiste, que Weil confèrera par la suite à l'art un statut de

³⁶ *Ibid.*, p. 127. «Le beau est la preuve expérimentale que l'incarnation est possible» (OC VI 3 127).

³⁷ OC VI 3 142

³⁸ OC VI 2 327.

³⁹ OC VI 3 52.

⁴⁰ Ajoutons ici que l'émergence des définitions comme incarnation et sacrement se fait, chez notre auteur, parallèlement à l'émergence des définitions comme surnaturel et de l'art de tout premier ordre. S. Weil élaborera en 1943, toute une théorie des sacrements (PSO 135-148), selon laquelle elle considère le sacrement comme une insertion du bien absolu dans l'ensemble de la nature humaine (âme et chair), donnant ainsi lieu à un contact réel avec Dieu. Cela nécessite pourtant «un signe établi par Dieu», comme «un morceau de pain» signifiant ici-bas le bien absolu (*Ibid.*, pp. 135-137). C'est à Solesmes, rappelons-le, en 1938 déjà, que S. Weil comprit pour la première fois la *vertu surnaturelle des sacrements*, en voyant

*sacrement*⁴¹. Le sacrement dont parle Weil renvoie à un *contact* réel entre Dieu et l'artiste d'une part, et entre l'œuvre et le spectateur d'autre part. Cette idée d'un *contact réel* revient à plusieurs reprises chez notre auteure et semble fonder l'origine même du sacrement chez elle⁴², car, constate-t-elle «[...] le contact avec Dieu est le véritable sacrement»⁴³.

Ce contact entre l'homme et Dieu est possible à travers l'art, ce dont témoigne par exemple la statue grecque, tant admirée par Weil: «Dieu était véritablement dans les statues des temples, comme aujourd'hui dans l'eucharistie»⁴⁴, écrit-elle. Autrement dit, le sacrement est loin d'être un simple symbole ou une abstraction. Dans une lettre au père Perrin de 1942, Weil précise sa pensée. D'une part, le sacrement correspond à un *mystère* pour ceux qui se trouvent à un certain niveau de spiritualité; d'autre part, il possède toujours et en même temps une valeur de symbole (chargé de sens). La valeur du symbole, malgré son statut inférieur, car étant culturel de prime abord, est à considérer comme «[...] une chose excellente et salutaire, à titre d'étape, pour tous ceux dont le chemin est tracé sur cette voie»⁴⁵. Ainsi le même art peut-il être à la fois être symbole et sacrement, vu le niveau de spiritualité de la personne qui le contemple.

Afin de mettre en valeur le côté révélateur de l'art, Edith Stein (1891—1942) parle de «l'art véritable» comme du fruit d'un «office saint»⁴⁶. Cette comparaison présente l'avantage d'insister sur *le processus* incontournable par lequel l'art *devient* un fait surnaturel ou un sacrement. Weil n'en dit pas moins, l'art de tout premier ordre n'étant pour elle pas un sacrement parce que Dieu en est la *cause*, mais parce que Dieu *descend* et peut se révéler pleinement dans la matière, à tra-

John Vernon revenir de la communion. Cf. Pétrement, Simone, *La Vie de Simone Weil*, Paris, Fayard, 1997, p. 456.

⁴¹ «Sens non douteux. *Présence réelle* de Dieu dans tout ce qui est beau. Sacrement de l'admiration» (OC VI 3 142). Il n'existe pas en soi de domaine précis pour les sacrements chez notre auteure. C'est la raison pour laquelle la sacramentalité weilienne peut exister en-dehors de l'économie des sacrements institués par l'Église. Ainsi, sous la plume de notre auteure, des choses très différentes peuvent-elles constituer un sacrement, depuis la respiration, le yoga (OC VI 4 370), jusqu'à la cueillette de graines (OC VI 4 373), à condition seulement que Dieu soit réellement présent comme nourriture spirituelle.

⁴² OC VI 3 130, OC VI 2 459.

⁴³ AD 214, OC IV 1 336.

⁴⁴ OC VI 2 459.

⁴⁵ AD 16.

⁴⁶ Cf. E. Stein, *La science de la Croix. Passion d'amour de saint Jean de la Croix*, Béatrice-Nauwelaerts, Paris 1957, pp. 6-7.

vers le travail de l'artiste⁴⁷. À cet égard, l'art de premier ordre peut ressembler au fruit d'un acte *liturgique*⁴⁸.

En comparant l'art à l'*eucharistie*, Weil touche à la *pureté* même du sacrement, à laquelle participe aussi l'art de tout premier ordre. Or, là où l'artiste lui-même doit être génie (saint) pour pouvoir transmettre et incarner le beau dans l'art, l'eucharistie, en revanche, qui correspond à «la pureté absolue des choses particulières», dépourvue de beauté, n'étant qu'une «convention»⁴⁹, ne demande que la *consécration* elle-même. Dans ce cas, Weil constate que l'état spirituel de celui qui consacre n'importe pas, seule la convention ou l'harmonie surnaturelle compte⁵⁰. Autrement dit, pour le cas de l'eucharistie, sacrement absolu, qui est une forme d'incarnation divine *directe*, l'intermédiaire que constitue l'homme s'estompe, alors que pour l'art, la *décréation* (la mort de soi) de l'artiste est primordiale pour les œuvres qui en résultent⁵¹. Voilà aussi en quoi, à notre avis, pourrait consister la différence des degrés de perfection entre les sacrements weiliens.

Toujours est-il que l'idée du sacrement se résume chez notre auteure dans la *présence* divine d'un morceau de matière quelconque, dans le contact réel entre le divin et sa création. Ce passage implique une véritable *nourriture* spirituelle⁵² pour celui qui le reçoit. Tout sacrement consiste donc également, selon elle, en une *nourriture spirituelle* pour l'homme. Il ne faut donc pas traiter la beauté surnaturelle comme une réalité quelconque, mais la recevoir comme l'énergie même de notre vie, comme le constate Weil dans l'*Enracinement*.

Le mot de beauté n'implique nullement qu'il faille considérer les choses religieuses à la manière des esthètes. Le point de vue des esthètes est sacrilège, non seulement en matière de religion, mais même en matière d'art. Il consiste à

⁴⁷ Cf. OC VI 2 438.

⁴⁸ Si religieux que l'art puisse être, S. Weil ne parle pas, cependant, d'une nécessité pour l'art d'être *consacré* par un acte liturgique, afin de devenir pleinement un sacrement, comme c'est le cas dans certaines traditions orthodoxes. Selon S. Bulgakov par exemple, non seulement la vie ascétique du peintre compte pour la présence divine dans l'icône, mais également la *consécration* de l'icône par l'Église. Cette consécration consiste à donner à l'icône son nom, qui seule la relie définitivement avec son Prototype. Cf. N. Aidan O.P., *Redeeming Beauty, Sounding in Sacral Aesthetics*, Ashgate, Hampshire 2007, p. 87.

⁴⁹ AD 182, OC IV 1 318.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 183-184, 318-319.

⁵¹ Ce côté mystique que Weil confère à l'artiste évite que le beau ne soit accessible que par une phénoménologie radicale, de type immanente ou absolue, car le beau demeure toujours également *mystère*, et donc caché. Cf. E. Gabellieri, *Le donnée et le mystère. Notes sur phénoménologie, métaphysique et révélation chez S. Weil*, in «Archives de Philosophie», Tome 72, (2009/4), pp. 627-644.

⁵² Cf. aussi la place que joue la nourriture par rapport à la révélation de la beauté dans le *Prologue* de S. Weil. Voir surtout les métaphores, «le pain qui avait le goût du soleil», «je buvais la lumière du soleil» (OC VI 3 369).

s’amuser avec la beauté en la manipulant et en la regardant. La beauté est quelque chose qui se mange ; c’est une nourriture. Si l’on offrait au peuple la beauté chrétienne simplement à titre de beauté, ce devrait être comme une beauté qui nourrit⁵³.

Pourquoi Weil parle-t-elle de l’art comme d’un sacrement et non pas de l’art sacré? Je conclurai cet exposé avec la réponse à cette question, posée déjà initialement. Cette réponse semble également pouvoir trancher avec l’idée chez elle, d’un art simplement sacré (ou surnaturel) d’un côté, et celle avec un art *à la fois* sacré (ou surnaturel) et sacramentel, de l’autre. D’abord, si l’on comprend l’art sacré par opposition à l’art profane, il faut constater que, pour Weil, cette distinction n’est ni suffisante, ni nécessaire: l’art profane, souvent riche grâce à un langage symbolique, joue un rôle décisif pour l’accès au beau surnaturel; seulement, il le réalise à un niveau plus bas, inférieur à celui de l’art sacré⁵⁴. Le symbole profane – étant tout de même un signe de reconnaissance – joue pour ainsi dire un rôle pédagogique *à l’intérieur même* de l’art sacré.

En revanche, si l’on comprend l’art sacré comme un art impliquant *la spiritualité* de l’artiste se distinguant de l’art *à sujet* sacré, Weil semble davantage d’accord⁵⁵. En outre, elle emploie elle-même le mot sacré, comme définition du centre surnaturel (la racine du Bien en nous, dans la profondeur du cœur) dans tout homme, à l’opposé de la personne⁵⁶. Proche de sa définition de surnaturel, je ne vois donc pas d’inconvénient de considérer l’art de premier ordre chez elle également comme un *art sacré*.

Or, l’emploi du mot sacrement insiste davantage sur *l’incarnation* et la manière ontophanique du beau surnaturel de jaillir, tout en restant un mystère, dans *l’œuvre*. L’art comme *nourriture* spirituelle ne prend un sens plénier que dans son analogie avec le sacrement, me semble-t-il. L’art n’est donc pas uniquement sacré (ou surnaturel) chez Weil, il est également ce à partir de quoi un contact *entre* un Dieu qui

⁵³ OC V II 186.

⁵⁴ «Seulement si le sacré est reconnu comme *l’unique* source d’inspiration du profane, la raison naturelle comme une dégradation de la surnaturelle, l’art comme une dégradation de la foi. Non pas dégradation, mais la même chose à un degré de lumière moindre» (OC VI 4 148).

⁵⁵ L’auteure ne connaissait pas le débat autour de la question de l’art sacré chrétien, «la querelle de l’art sacré», pourtant contemporain à elle, qui exigea avant 1945, par certains, comme Jacques Maritain (1882—1973) par exemple, de l’art sacré un artiste chrétien *croquant*. Après 1945, l’exigence d’un artiste croyant est abandonnée. L’art sacré devrait désormais convenir à la société contemporaine, sans exigence de style ou technique particulière. Cf. N. Aidan O.P., *Redeeming Beauty. Sounding in Sacral Aesthetics*, cit., p. 111. Le père Couturier, pour qui Weil rédigea une lettre en 1942, joua un rôle important dans ce débat autour de l’art sacré.

⁵⁶ Cf. *La personne et le sacré* (OC V I).

descend et l'homme est possible, un sacrement au sens weilien du terme, conférant à l'œuvre *une réalité*, qui jadis n'était qu'un «demi-rêve»⁵⁷.

⁵⁷ Cf. AD 214, OC IV 1 336.

Il riconoscimento dell'umano nella struttura del reale: i presupposti dell'ontologia

Paolo Valore *

Abstract: Il contributo discute l'idea di liberarsi dai nostri interessi, dalle nostre preferenze e dai nostri valori per contrapporre la soggettiva e umanissima *arte* all'oggettiva *scienza* dell'essere nota come *ontologia*. Il problema di questa strategia di "naturalizzazione" dell'ontologia è che ordinamenti alternativi sono tutti "naturali" per scopi diversi e assunzioni diverse. La correttezza della nostra ontologia dipende da cosa ci interessa fare con le nostre classificazioni e da quali sono le nostre premesse. Tra le premesse, vi sono presupposizioni metafisiche e precomprensioni valoriali, talora nascoste ma sempre ineludibili, che mostrano quanto la nostra esperienza sia un'esperienza *umanamente compresa* e formata dalle nostre scelte.

Keywords: Ontologia, metafisica, categorie

The recognition of the human in the structure of reality: the assumptions of ontology

Abstract: The paper analyzes the idea of freeing ourselves from our interests, our preferences and our values to contrast

* paolo.valore@unimi.it.

"art", subjective and too human, with the objective science of being known as "ontology". The problem with this strategy of "naturalization" of ontology is that alternative categorizations are all "natural" for different purposes and different assumptions. The correctness of our ontology depends on what we are interested in doing with our classifications and on what our premises are. Among the premises, there are metaphysical presuppositions and pre-understandings and values that sometimes remain hidden but are always inescapable and that show how much experience is an experience humanly understood and formed by our choices.

Keywords: Ontology; Metaphysic; categories

The totality of our so-called knowledge or beliefs, from the most casual matters of geography and history to the profoundest laws of atomic physics or even of pure mathematics and logic, is a man-made fabric which impinges on experience only along the edges¹.

1. L'universo, in categorie

In *El idioma analítico de John Wilkins*, Jorge Luis Borges riferisce, attraverso le parole del dottor Franz Kuhn, di una partizione dell'insieme degli animali attribuita all'enciclopedia cinese nota come *Emporio celeste di conoscimenti benevoli*: «nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche»².

Quello che affascina, e disturba, nella classificazione dell'*Emporio celeste di conoscimenti benevoli* è l'inconsistenza e l'arbitrarietà ma non il proposito classificatorio, che è proprio dell'inventario del mondo che è un'enciclopedia filosofica. Al punto che taluni, ingannati dalla parodia di Borges, hanno usato l'*Emporio celeste* come esempio di incommensurabilità categoriale, dovuta alla distanza culturale tra Oriente e Occidente (nel senso di un altro Kuhn, questa volta Thomas³). Ad esempio, Michel Foucault, che nella Prefazione a *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*⁴, scrive: «il y aurai, ainsi, à l'autre extrémité de la terre que nous habitons, une culture vouée tout entière à l'ordonnance de l'éten-

¹ W.V. Quine, *Two Dogmas of Empiricism*, in *From a Logical Point of View Nine Logico-Philosophical Essays*, Harvard University Press, Cambridge (Mass) 1953; 2d, revised ed., 1961 - 1980, pp. 20-46, p. 42; tr. it. dalla seconda ed. rivista del 1980 *Che cosa c'è*, in W.V. Quine, *Da un punto di vista logico. Saggi logico-filosofici*, a cura di P. Valore, Cortina, Milano 2004, pp. 35-65, p. 60.

² Jorge Luis Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, in *Otras Inquisiciones*, Sur, Buenos Aires 1952; ristampato in *Obras completas 1923-1972*, Emecé, Barcelona 1989, pp. 706-709; ed. it. *La lingua analitica di John Wilkins*, in *Altre inquisizioni*, tr. it. F. Tentori Montalto, a cura di F. Rodríguez Amaya, Adelphi, Milano 2000, pp. 110-114.

³ Cf. T. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1962; ed. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, tr. it. A. Carugo, Einaudi, Torino 2009.

⁴ Cf. M. Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, Éditions Gallimard, pp. 7-16; ed. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. di E. Panaitescu, con un saggio critico di G. Canguilhem, Rizzoli, Milano 1998, pp. 5-14.

due, mais qui ne distribuerait la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser»⁵.

Se infatti aggiungiamo la richiesta di oggettività e l'eshaustività alla classificazione categoriale non solo di animali ma di tutte le entità dell'universo, otteniamo quella disciplina finalmente matura della metafisica occidentale nota come "ontologia". L'ontologia è finalmente *scienza* una volta che si è liberata dalle contaminazioni delle preferenze umane e delle nostre inclinazioni a riconoscere i nostri interessi, o la nostra cultura e la nostra tradizione, nell'ordine delle entità, cose come "animali che da lontano sembrano mosche", oppure i nostri interessi di uomini dell'Occidente. Nelle parole di un manuale ottocentesco di ontologia, che a suo tempo ebbe un discreto successo, *Il vero nell'ordine, o Ontologia e logica* di Augusto Conti, «la Verità è l'ordine d'entità conosciuto; l'ordine poi è la totalità di correlazioni: sicché, via via che la riflessione scientifica si profonda di più nell'esame dell'ordine stesso, più le appaiono le armonie intime della Verità»⁶.

Paradossalmente, potremmo dire che l'idea di un'ontologia scientifica finalmente oggettiva corrisponde ad un nostro particolare interesse, tra gli altri: il punto di vista dello scienziato e il suo interesse per la verità, che contempla l'ordine del reale a prescindere da interessi e punti di vista. La radice di questo particolare atteggiamento nei confronti del mondo (che consiste nel liberarsi dagli atteggiamenti) è la tradizione metafisica che culmina nell'ontologia fondamentale, la scienza dell'*ente in quanto ente*, della cosa in se stessa, della realtà disvelata nei suoi caratteri essenziali. La realizzazione di quello che Kant aveva escluso, la metafisica che possa finalmente mostrarsi come scienza⁷; o, ancora, *La filosofia come scienza rigorosa*, per usare le parole di Husserl⁸. Il soggettivo e l'individuale trovano posto semmai nell'arte, ma è nella scienza che la realtà oggettiva non è più *umana* o legata a culture, prospettive e punti di vista particolari.

Purtroppo (o per fortuna), l'idea di liberarsi dai nostri interessi e dalle nostre preferenze (persino, come si vedrà, dai nostri valori), per contrapporre la soggettiva e umanissima *arte* all'oggettiva *scienza* dell'essere nota come ontologia ha faticato a realizzarsi in una forma definitiva. Particolarmente illuminante, a questo pro-

⁵ *Ivi*, p. 11; tr. it. cit., p. 9.

⁶ A. Conti, *Il vero nell'ordine, o Ontologia e logica: libri cinque*, vol. 2, Le Monnier, Firenze 1891, p. 89.

⁷ Cf., I. Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, in *Werke*, Band 5, *Schriften zur Metaphysik und Logik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983; ed. it. *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, a cura di P. Carabellese, rev. della tr. e introduzione a cura di H. Hohenegger, Laterza, Bari 1996, pp. 27-41.

⁸ Cf. E. Husserl, *Philosophie Als Strenge Wissenschaft, herausgegeben von E. Marbach*, Meiner, Hamburg, 2009; ed. it. *La filosofia come scienza rigorosa*, a cura di F. Costa, ETS, Pisa 1990.

posito, è la manifestazione estrema di questo ideale di oggettività, che si concretizza nell'ontologia analitica in aerea angloamericana negli ultimi decenni.

L'ontologia, intesa come indagine sistematica di un dominio di entità volta a specificarne esaustivamente le categorie fondamentali, negli ultimi decenni ha infatti sorprendentemente superato tutti i veti che le posizioni filosofiche più diverse avevano decretato nei suoi confronti, soprattutto in area neopositivista. Ciò ha determinato, all'interno della filosofia analitica, una nuova caratterizzazione dei problemi classici nella storia dell'ontologia e della metafisica: un appello alla logica, alla semantica e, più in generale, uno stile argomentativo rigoroso, tratto dalle discipline scientifiche.

Sul senso di questo carattere *oggettivo* dell'approccio "analitico" ai problemi filosofici proprio in contrapposizione alle scelte e agli interessi, si esprime esplicitamente Bertrand Russell in *Our Knowledge of the External World*: «regarded merely as hypotheses and as aids to imagination, the great systems of the past serve a very useful purpose, and are abundantly worthy of study. But something different is required if philosophy is to become a science, and to aim at results independent of the tastes and temperament of the philosopher who advocates them»⁹. Una filosofia senza gusti e temperamenti.

L'ontologia è diventata così un soggetto rispettabile per i filosofi analitici, grazie al suo divorzio dagli interessi particolari, dalle preferenze, dalle prospettive e dalle opzioni.

Curiosamente, come cercherò di mostrare, proprio in questa forma finalmente "pura" e scientifica, finisce per mostrarsi il paradosso del progetto di oggettivazione (e dis-umanizzazione) dell'ontologia. E, in un certo senso, l'*Emporio celeste di conoscimenti benevoli* si prende la sua rivincita su *La filosofia come scienza rigorosa*.

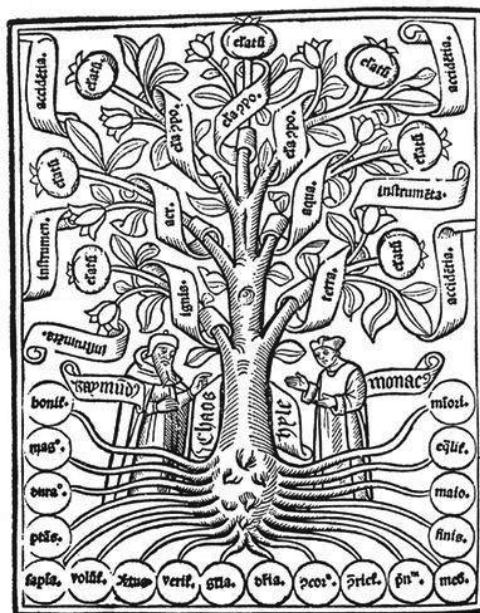
2. Dagli alberi alla lingua universale per l'inventario del mondo

L'ontologia ambisce a dirci che cosa c'è specificando le categorie fondamentali che popolano l'universo. Non è, ad esempio, un problema filosofico chiedersi se c'è una persona particolare che ha scritto l'*Emporio celeste di conoscimenti benevoli* (sarà una faccenda empirica che sbrigherà lo storico o il filologo). Non è, ad esempio, un problema filosofico chiedersi se c'è un numero particolare che sia la radice

⁹ B. Russell, *Our Knowledge of the External World, as a Field for Scientific Method in Philosophy*, Chicago, London 1914; tr. it. *La conoscenza del mondo esterno*, a cura di M.C. Ciprandi, Longanesi, Milano 1963, p. 1.

cubica di 27 (sarà una faccenda che sbrigherà il matematico). Chiedersi invece se esistono le persone o i numeri è, tradizionalmente, di pertinenza dell'ontologia filosofica. Chiedersi se esistono le persone significa ammettere una categoria specifica accanto, ad esempio, agli oggetti fisici: le persone, se esistono, potrebbero avere diritti civili e libertà di scelta che gli oggetti materiali non hanno. Chiedersi se esistono i numeri ammettere una categoria specifica accanto, ad esempio, agli oggetti concreti: i numeri, se esistono, potrebbero avere proprietà irriducibili a quelle degli oggetti concreti e caratterizzarsi come entità astratte. Mappare l'universo con i generi sommi è appunto l'ambizione del filosofo, nel momento in cui si chiede che cosa esiste.

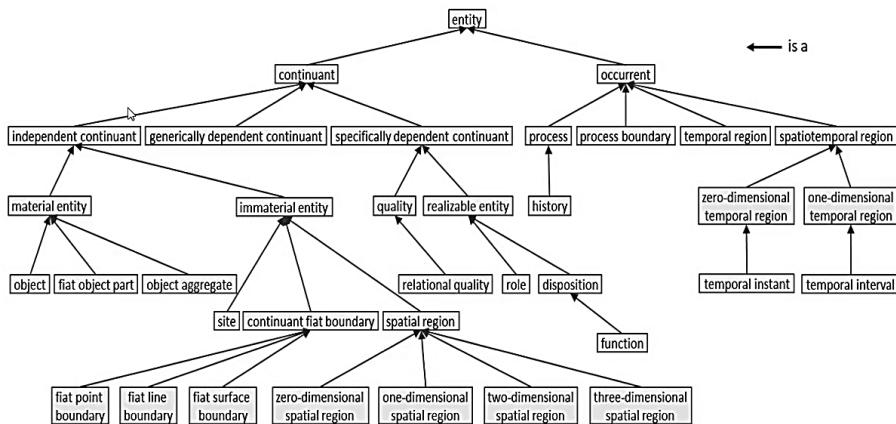
La mappa dell'ontologia disegna l'inventario dei *generi* di cose esistenti nel mondo, dal generale al particolare, secondo la potente metafora dell'albero dell'essere, che si articola per livelli di specificità progressiva. Una bella rappresentazione grafica dell'albero della scienza si trova nelle edizioni cinquecentesche (e successive) dell'*Arbor Scientiae* di Ramon Lull¹⁰:



¹⁰ Cf. *Arbor Scientiae venerabilis et caelitus illuminati patris Raymundi Lullii Maioricensis*, prima ed. 1505 (ed. consultata ex officina Ioannis Pillehotte, 1635). L'illustrazione qui riprodotta compare nell'edizione consultata sotto il titolo "De Arbore" come seconda di due immagini su due pagine non numerate che seguono il frontespizio e precedono il testo a stampa.

L'idea fondamentale dell'albero risale almeno al procedimento diairetico della "scienza dialettica" di Platone, inteso come articolazione dei tipi di entità mediante progressiva specificazione delle classi di appartenenza, al fine di generare la definizione che cattura, in un certo senso, l'essenza dell'entità in questione. Con la metafora del buon macellaio che non lacera la carne che deve porzionare in maniera arbitraria, Platone ci insegnava che la specificazione progressiva deve seguire le nervature stesse della realtà. In tal modo, la *διαίρεσις* articolava un'idea (cioè un tipo universale) nelle sue idee subordinate (cioè nei suoi sottotipi), mediante progressiva divisione, rintracciando al tempo stesso la tassonomia della struttura del reale e generando *al limite* un intero albero dell'essere¹¹.

La metafora dell'albero ha agito come potente guida intuitiva attraverso i secoli e si è concretizzata oggi in una struttura formale sotto forma di diagramma di flusso nelle ontologie contemporanee, come quella rappresentata dalla gerarchia della relazione "is a" (è un ...) della *Basic Formal Ontology* (BFO-2020)¹²:



Il sogno dell'*arbor scientiae* di Lullo si è formalizzato nelle ontologie contemporanee grazie anche ad un'altra formalizzazione, quella che ha realizzato l'idea di Leibniz di una *Characteristica Universalis*, come lingua universale per la filosofia

¹¹ Cf., ad esempio, Platone, *Phaedr.* 265-266; ed. it. *Fedro*, a cura di F. Trabattoni, tr. it. L. Untersteiner Candia, Bruno Mondadori, Milano 1996, pp. 116-117. La stessa tecnica si trova esemplificata nel *Sofista*, nel *Filebo*, nel *Politico* e nel *Gorgia*.

¹² Cf. R. Arp – B. Smith – A. Spear, *Building Ontologies with Basic Formal Ontology*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2015.

scientifica¹³. Peraltro, l'idea di un linguaggio analitico universale ("a real character and philosophical language") era il proprio il progetto di John Wilkins, che fornisce a Borges la cornice per introdurre l'*Emporio celeste di conoscimenti benevoli*¹⁴. Il linguaggio formale per l'ontologia è diventato la logica del primo ordine (*First Order Logic*, o FOL): un linguaggio che consiste esclusivamente di variabili (e costanti) individuali, predicati, operatori logici e quantificatori¹⁵.

L'idea di ricorrere alla quantificazione della logica del primo ordine come criterio dell'impegno ontologico (cioè delle assunzioni di esistenza delle nostre teorie) si deve, nella sua forma standard a Willard Van Orman Quine ed è nota con lo *slogan* "essere è essere il valore di una variabile"¹⁶. La traduzione delle nostre teorie in un linguaggio canonico formalizzato e l'introduzione di un criterio univoco per le controversie ontologiche per certi versi sembra realizzare anche l'altro sogno leibniziano, quello di un *Calculus Ratiocinator*: un metodo formale e oggettivo di confronto tra ipotesi filosofiche. Inseriamo le nostre teorie nel macchinario dell'impegno ontologico e questo ci restituirà le risposte alle nostre domande ontologiche. In altri termini, l'inventario del mondo sarà scritto in una lingua oggettiva e, per

¹³ Cf. G. W. Leibniz, *De arte characteristic ad perficiendas scientias ratione nitentes*, in *Sämtliche Schriften und Briefe*, Hrsg.: Leibniz-Forschungsstelle Münster, Reihe A.VI: "Philosophische Schriften", Band 2: 1663-1672, Berlin 1966, pp. 909-915; cf. anche *Fundamenta calculi ratiocinatoris*, *ivi*, pp. 917-922, e, in generale, gli scritti della sezione A1. *Scientia generalis. characteristic. calculus universalis* in *Sämtliche Schriften und Briefe*, A.VI, Band 1, Darmstadt 1930. Cfr. anche N.B. Cocchiarella, *Logic and Ontology*, in «Axiomathes», 12 (2001), pp. 117-150.

¹⁴ Cf. J. Wilkins, *An Essay Towards a Real Character, and a Philosophical Language*, prima ed.: Gellibrand/ John Martyn Printer to the Royal Society, London 1668. Sui progetti filosofici di linguaggi universali, cf. U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Roma-Bari 1996. Lo stesso Leibniz nel suo progetto di *Characteristic* considera esplicitamente il lavoro di Wilkins in tal senso: cf. *Collectanea tentamen Wilkinsii de characteribus universalibus concernentia*, in *Sämtliche Schriften und Briefe*, cit., A.VI, Band 1, pp. 27-53.

¹⁵ Cf. P. Valore, *L'inventario del mondo. Guida allo studio dell'ontologia*, UTET, Torino 2008, pp. 33-54; sul senso che assegno al rapporto tra ricerca filosofica e la creazione di un linguaggio, cf. P. Valore, *La ricerca astratta come creazione di linguaggi*, in «InKoj. Philosophy of Planned and Artificial Languages», I, 1 (2010), pp. 1-11.

¹⁶ Cf. W.V. Quine, *On What There Is*, in *From a Logical Point of View Nine Logico-Philosophical Essays*, cit., pp. 1-19; tr. it. cit., pp. 13-33; W.V. Quine, *Ontology and Ideology*, in «Philosophical Studies», 2 (1951), pp. 11-15; W.V. Quine, *Ontology and Ideology Revised*, in *Journal of Philosophy*, vol. 80, 9 (1983), pp. 499-502. Cf. anche W.V. Quine, *Notes on the Theory of Reference* (in cui *Ontology and Ideology* nella versione del 1951 viene parzialmente ripreso), in *From a Logical Point of View*, cit., pp. 130-138; tr. it. *Note sulla teoria del riferimento*, in W.V. Quine, *Da un punto di vista logico. Saggi logico-filosofici*, cit., pp. 162-163. Cf. anche P. Valore, *Fundamentals of Ontological Commitment*, De Gruyter, Berlin-Boston 2016.

citare ancora Russell, sarà indipendente «dai gusti e dal temperamento del filosofo»¹⁷.

3. Non è, esattamente, che le streghe non esistono

Seguendo l'approccio quantificazione quineano, che è diventato il paradigma classico per fare ontologia, la questione tradizione relativa a ciò che esiste andrebbe parafrasata mediante traduzione della nostra teoria in notazione canonica, cioè in un linguaggio formale giudicato adatto allo scopo. Un ruolo particolare in questa traduzione è svolto dal quantificatore esistenziale: il significato effettivo dell'attribuzione di esistenza a un certo tipo di cose F (come quando diciamo "Gli F esistono") è "Ci sono cose che sono F ", intendo con questa seconda formulazione che "C'è almeno una cosa che è F ".

Il passaggio da "Esistono gli F " a "Ci sono cose che sono F " può sembrare a prima vista, irrilevante. In realtà in questa traduzione molto è cambiato. L'esistenza non è più una proprietà delle cose F ; l'esistenza non è più una proprietà degli individui. Non sono le singole cose a esistere o a non esistere. Se sono cose, esistono; *tutte* le cose ovviamente esistono. Non è, esattamente, che le streghe non esistono. Letteralmente, non ci sono cose che non esistono. Tutto ciò che c'è, esiste e quello che non c'è non è niente.

Discorso diverso per le proprietà: non tutte le proprietà sono esemplificate. Ad esempio, essere una strega è una proprietà che non è esemplificata: non ci sono esempi di streghe. Quando diciamo che la Strega del Nord non esiste, non stiamo parlando delle proprietà della Strega del Nord, perché, se non esiste, non c'è una cosa del genere di cui parlare; stiamo parlando di come è fatta la proprietà "essere una strega", cioè parliamo del *tipo* "strega".

Seguendo questo paradigma, l'ontologia è informativa sulle proprietà che rintracciano una certa classe di cose; l'ontologia non ci informa sull'esistenza delle singole cose. Le proprietà che rintracciano una certa classe di individui vengono chiamate *proprietà sortali*. L'impegno ontologico di un enunciato ci dice allora quali proprietà sortali sono non-vuote.

Ecco allora che tradurre "Gli F esistono" in "C'è almeno una cosa che è F " significa tradurre "Gli F esistono" in "La proprietà F è esemplificata". È per questo che, in ontologia contemporanea, si parla dei tipi di cose, dei generi, delle classi di individui e non dell'esistenza degli individui stessi.

¹⁷ B. Russell, *Our Knowledge of the External World, as a Field for Scientific Method in Philosophy*, cit., p. 1.

Se è vero che in ontologia filosofica parliamo sempre e soltanto di generi e tipi, ne deriva che gran parte, se non tutto, il nostro lavoro come ontologi consiste nel trovare i generi giusti, i tipi di cose corretti.

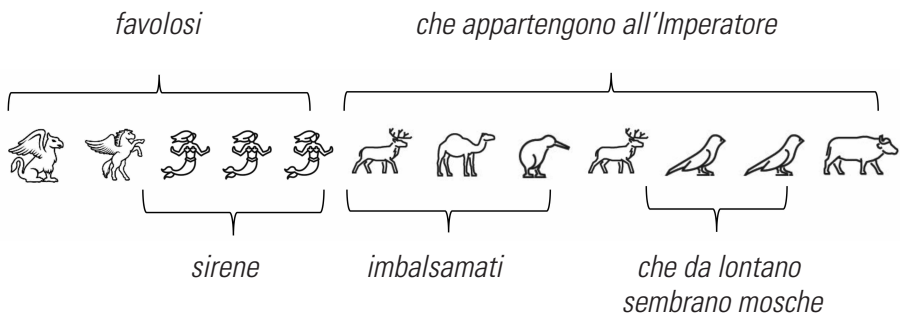
Dovrebbe essere un lavoro semplice: si guarda alle proprietà delle cose e alcune di queste sono sortali, come "essere una strega" che genera *un tipo* di cose (le streghe), mentre altre proprietà, come "essere accanto al camino in una sera di dicembre", che è una proprietà del tutto legittima, non genera *un tipo* di cose. Procediamo quindi a cercare le proprietà giuste e mappiamo i generi di cose, rintracciando quali proprietà sortali sono non-vuote. Troviamo i generi delle cose non come *l'Emporio celeste*, seguendo il nostro capriccio, ma seguendo la struttura stessa della realtà, come il buon macellaio di Platone.

4. Come si determinano i generi delle cose: mosche e poligoni

Una strategia intuitiva per determinare i generi cui assegnare gli individui che popolano l'universo sfrutta, tradizionalmente, la nozione di somiglianza. Alcune cose somigliano ad altre.

Se cerchiamo di specificare meglio che cosa intendiamo con la nozione di somiglianza, potremmo dire che certe entità condividono un buon numero di proprietà importanti. Ad esempio, potremmo dire che Borges e Calvino condividono la proprietà di essere scrittori e pertanto sono due esemplificazioni del genere "scrittore" (si somigliano quanto all'essere scrittori). Potremmo costruire così anche proprietà sortali significative, che rintracciano i tipi generalissimi di cose, come "essere umano", sulla base della condivisione della proprietà di essere un animale razionale.

Gli animali dell'*Emporio celeste* possono essere organizzati in generi sulla base delle loro proprietà, come la proprietà di appartenere all'Imperatore:



D'altra parte, una buona ontologia dovrebbe distinguere tra proprietà significative, come essere un mammifero, e proprietà irrilevanti, come essere un animale che da lontano sembra una mosca, o puramente contingenti, come l'appartenere o meno all'imperatore.

Se vogliamo produrre una definizione formale di questa idea intuitiva, potremmo cercare di esprimerla mediante la teoria degli insiemi. Dato un insieme di individui, che potremmo chiamare I e che sarà formato dagli individui a, b, \dots, n , e dato un insieme di proprietà che giudichiamo significative e che potremmo chiamare P e che sarà formato dagli individui P_1, P_2, \dots, P_n , un genere di cose è un sottoinsieme di S_i di I per condivisione della proprietà P_j . Un'illustrazione rispettabile potrebbe essere presa, ad esempio, dalla geometria: nell'insieme dei poligoni, possiamo rintracciare il genere "poligono regolare" sulla base della condivisione della proprietà di avere tutti i lati e tutti gli angoli congruenti¹⁸.

A questo punto però ci troviamo con una complicazione che è bene non sottovalutare: dobbiamo distinguere tra proprietà importanti, significative, in qualche senso *oggettive* come "avere tutti i lati e tutti gli angoli congruenti" e proprietà ridicole, ininfluenti e *sogettive* come "sembrare da lontano una mosca".

Tradizionalmente, una distinzione del genere si fondava metafisicamente sulla distinzione tra proprietà essenziali e accidentali. Di fronte ad un certo individuo, poniamo Socrate, si considerava essenziale essere un uomo ed accidentale essere un bipede. Purtroppo, la nozione di *essenza* ha incontrato vari ostacoli ed è guardata con diffidenza dall'ontologia contemporanea, come ha mostrato, tra gli altri, Quine¹⁹: come facciamo di fronte a un individuo che è un uomo e un bipede a stabilire quale proprietà è essenziale? Se lo consideriamo come un caso del genere "bipede", gli è essenziale la proprietà di avere due gambe e il fatto che sia o meno razionale sarà irrilevante perché l'individuo in questione sia quello che è (cioè un bipede). Se lo consideriamo come un caso del genere "uomo", gli è essenziale la proprietà di essere razionale e il fatto che sia o meno bipede sarà irrilevante perché l'individuo in questione sia quello che è (cioè un uomo). Ma per Socrate è ininfluente essere definito un caso di bipede o un caso di uomo e cosa è essenziale alla definizione di "bipede" (l'aver due gambe) o di "uomo" (essere razionale) non ha a che fare con Socrate²⁰.

¹⁸ Cf. P. Valore, *Resemblance, Exemplification, and Ontology*, in «American Philosophical Quarterly», 55, 2 (2018), Special issue «Instantiation: The Contemporary Debate», pp. 131-140.

¹⁹ Cf. W.V. Quine, *Two Dogmas of Empiricism*, cit.

²⁰ Cf. *Ivi*, ed. cit., p. 22; trad. it. cit., p. 37.

Se le cose non esibiscono più le loro essenze ma siamo noi, con le nostre classificazioni e definizioni, ad assegnare generi e specie, come possiamo essere certi di fare un buon lavoro oggettivo?

5. Le nostre proiezioni e la teoria metafisica di sfondo

La problematicità della nozione di "somiglianza" per generare la corretta classe tipologica di appartenenza è stata indagata in più occasioni nella storia della filosofia²¹. Quanto sia difficile fidarsi dell'oggettività delle nostre scelte, nel momento in cui identifichiamo una proprietà significativa (o importante o *essenziale*) come guida *oggettiva* per le nostre categorizzazioni è stato recentemente mostrato anche da numerosi studi empirici di psicologia cognitiva e sociale in cui i soggetti vengono chiamati ad associare un individuo alla categoria di cose corrispondente sulla base delle caratteristiche pertinenti che giustificano una somiglianza rilevante²². Non c'è modo di svolgere questo compito senza assumere congetture cariche di valutazioni preventive. A proposito del peso di queste congetture che *non* derivano dall'esperienza ma ci guidano a dare un senso all'esperienza, gli psicologi Bob Rehder e Reid Hastie ammettono: «Although the old saying goes that 'Experience is only half of experience', in the present research we found that 'Experience is much less than half of experience'»²³.

Gli schemi di raggruppamento di cose particolari in generi di cose appropriati risentono di una serie di credenze e presupposizioni che guidano la nostra selezione di ciò che è rilevante e perspicuo. "Rilevante" e "perspicuo" sono nozioni pragmatiche e *valutative*, presuppongo cioè degli scopi ("rilevante" per un certo scopo) e dei sistemi di valore ("perspicuo" date certe assunzioni).

Un noto caso di proiezione delle nostre credenze nel momento in cui selezioniamo una qualità che giudichiamo importante è il caso della valutazione delle carat-

²¹ Cf. tra altri, I. Kant, *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, H 17, in AA, vol. XX: *Handschriftlicher Nachlaß*, pp. 211-212; tr. it. *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio*, in I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di Alberto Bosi, UTET, p. 104; Cf. E. Husserl, *Logische Untersuchungen, Mit einer Einführung und einem Sach- und Namenregister von E. Ströker*, Meiner, Hamburg 2013; trad. it. *Ricerche logiche*, a cura di G. Piana, Il Saggiatore, Milano 1988, vol. I, soprattutto le pp. 347-348 e pp. 465-468.

²² Cf. W. Ahn-N.S. Kim, *The Causal Status Effect in Categorization: An Overview*, in D.L. Medin (ed.), *The Psychology of Learning and Motivation*, Academic, San Diego 2000; B. Rehder – R. Hastie, *Causal Knowledge and Categories: The Effects of Causal beliefs on Categorization, Induction, and Similarity*, in «Journal of Experimental Psychology: General», 130 (2001), pp. 323-360. Sulla relazione tra concettualizzazioni alternative e generi naturali, cf. anche J. LaPorte, *Natural Kinds and Conceptual Change*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

²³ B. Rehder – R. Hastie, *Causal Knowledge and Categories: The Effects of Causal beliefs on Categorization, Induction, and Similarity*, cit., p. 354.

teristiche richieste per svolgere una determinata mansione lavorativa. Esperimenti sulle connotazioni di razza²⁴, genere²⁵, età²⁶, estrazione e status di minoranza²⁷ e persino peso²⁸ sembrano svolgere un potente ruolo nel direzionare la nostra attenzione su cosa è importante per fare un certo lavoro. Aspettative, valori, punti vista, tradizioni culturali offrono la grammatica di senso per determinare cosa è importante e cosa non lo è.

Un altro esempio interessante relativo agli scopi per cui selezioniamo le proprietà che consideriamo significative è la definizione di "morte". Fino al 1968, per la definizione di morte era considerata rilevante la cessazione delle funzioni cardiocircolatorie: l'assenza di respiro e di battito cardiaco erano un'ovvia condizione, necessaria e sufficiente, per essere considerati morti. In questa condizione riecheggiano secoli di pratiche come lo specchio per controllare l'eventuale condensazione dell'alito o la bacinella d'acqua sul ventre per verificare i movimenti respiratori²⁹. A partire dal 1968, grazie ad un *report* dell'Harvard Medical School si decise di facilitare la pratica dei trapianti per salvare altre vite, modificando ciò che consideriamo importante per essere vivi o morti³⁰. Ciò fu reso possibile grazie all'introduzione della ventilazione forzata e alla scelta di considerare rilevante per la definizione di morte la cessazione delle funzioni cerebrali invece delle funzioni cardiocircolatorie. In questo modo abbiamo potuto considerare morti pazienti con

²⁴ Cf. M. Bertrand – S. Mullainathan, *Are Emily and Greg More Employable than Lakisha and Jamal? A Field Experiment on Labor Market Decisions*, in «The American Economic Review», 94 (2004), pp. 991-1013; A. Rattan-J. Steele-N. Ambady, *Identical Applicant but Different Outcomes: The impact of Gender versus Race Salience in Hiring*, in «Group Processes & Intergroup Relations», 22 (2019), pp. 80-97.

²⁵ Cf. J. K. Pinto-P. Patanakul – M.B. Pinto, *The Aura of Capability: Gender Bias in Selection for a Project Manager Job*, in «International Journal of Project Management», 35 (2017), pp. 420-431; P. G. Devine – P.S. Forscher – W.T.L. Cox – A. Kaatz – J. Sheridan – M. Carnes, *A Gender Bias Habit-Breaking Intervention Led to Increased Hiring of Female Faculty in STEM Departments*, in «Journal of Experimental Social Psychology», 211 (2017), pp. 211-215.

²⁶ Cf. L. Barrington, *Ageism and Bias in the American Workplace*, in «Generations», 39 (2015), pp. 34-38.

²⁷ Cf. R. Carlsson-S. Sinclair, *Prototypes and Same-Gender Bias in Perceptions of Hiring Discrimination*, in «Journal of Social Psychology», 158 (2018), pp. 285-297.

²⁸ Cf. R.M. Scrivano – J.L. Scisco – G.W. Giumetti, *The Impact of Applicants: Weight and Education About Obesity on Applicant Ratings*, in «Psi Chi Journal of Psychological Research», 22 (2017), pp. 278-285.

²⁹ Cf. P. Ariès, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Mondadori, Milano 1992; F.P. de Ceglia, *Storia della definizione di morte*, Franco Angeli, Milano 2014.

³⁰ Cf. *A Definition of Irreversible Coma: Report of the Ad Hoc Committee of the Harvard Medical School to Examine the Definition of Brain Death*, in «Journal of the American Medical Association», 205 (1968), pp. 337-340.

le funzioni cardiocircolatorie attive (indispensabili per mantenere integri gli organi) e procedere ai trapianti.

Si noti che la modifica legislativa relativa alla certificazione di morte non è dovuta a nuove conoscenze relative alla vita o alla morte, ma a differenti priorità nella scelta di quello che vogliamo fare: abbiamo deciso di selezionare come significativa una proprietà invece di altre perché sono cambiati i nostri scopi. Essere vivi o morti dipende così da scelte definitorie, progetti e persino assunzioni metafisiche o religiose. Ad esempio, mentre la legislazione italiana ha accolto la modifica senza riserve³¹, l'Uniform Determination of Death Act (UDDA) negli USA conserva entrambi i criteri e gli stati di Arizona, Illinois, Iowa, Louisiana, North Carolina e Texas *non* riconoscono la cessazione irreversibile di tutte le funzioni cerebrali come definizione di morte. Inoltre, nello stato di New York, le obiezioni metafisiche e religiose allo standard della morte cerebrale vengono considerate significative per la definizione legale e medica di morte e si concede la possibilità di continuare il supporto vitale per un certo periodo di tempo.

Insomma, neppure cosa conti per essere considerati vivi o morti è indipendente da cosa vogliamo fare, dai criteri che decidiamo di adottare e dalle teorie valoriali e metafisiche di sfondo.

È un miraggio filosofico immaginare di liberarsi delle componenti troppo *umane*, culturali, soggettive e persino sociali, giuridiche o religiose che costituiscono l'impalcatura delle nostre categorizzazioni e ne rappresentano, per così dire, la cornice metafisica. Come ho cercato di mostrare altrove, tali presupposizioni sono ineliminabili persino in scienze empiriche come le discipline biomediche³² o la cosmologia³³.

Liberarsi dall'allucinazione per cui esiste un'unica tassonomia categoriale di tipi di cose o un solo modo oggettivo di raggruppare gli individui e trovare le proprietà giuste per le nostre definizioni, indipendentemente da considerazioni relative a cosa è importante *per noi*, rappresenta un importante primo passo in direzione della consapevolezza di quanto sia sempre complessa e parziale ogni nostra costruzione culturale, in cui si sedimentano tradizioni, punti di vista, valori e scopi. Immaginare di disegnare le nostre tassonomie categoriali e gli alberi ontologici

³¹ Cf. la legge del 29 dicembre 1993, n. 578, *Norme per l'accertamento e la certificazione di morte*, articolo 1: *Definizione di morte*: «La morte si identifica con la cessazione di tutte le funzioni dell'encefalo».

³² Cf. P. Valore, *Natural Kinds, Similarity, and Individual Cases. Ontological Presupposition and Ethical Implications*, in G.M. Manzoni – R. Proietti – G. Pietrabissa – G. Castelnuovo (eds.), *Psychological, Emotional, Social and Cognitive Aspects of Implantable Cardiac Devices*, Springer Nature, Dordrecht - New York - London 2017, pp. 261-269.

³³ Cf. P. Valore – M.G. Dainotti – O. Kopczy ski, *Ontological Categorizations and Selection Biases in Cosmology: the case of Extra Galactic Objects*, in «Foundations of Science», 26 (2021), pp. 515-529.

indipendentemente da chi siamo ci impedisce di riconoscere la componente *umana* nella struttura stessa del *reale*. Ciascuno di noi, alla fine, è impegnato a riscrivere, sempre di nuovo, il suo *Emporio celeste*

SUL LUOGO DEL RICONOSCIMENTO: ARTE E NATURA

Anelito di trascendenza. Natura e riconoscimento dell'umano nella scultura di Dante Moro

*Marco Martino **

Abstract: La presenza di Dante Moro (Falcade 1933-2009) nella scultura italiana del 900' è essenziale, conosciuto ancora troppo poco, forse per il carattere schivo dell'artista, alieno da qualsiasi forma di pubblicità. Il saggio ripercorre l'itinerario proposto dall'artista falcadino mostrando come, a partire dal rapporto con la natura, le sue opere siano attraversate da un anelito di trascendenza, via per un riconoscimento profondo dell'umano: dalla natura all'uomo, dall'uomo alla natura fino alla comprensione -sempre domandata e mai posseduta- dell'uomo che è nella natura e della natura che è nell'uomo.

Keywords: Dante Moro; Scultura italiana; Natura; Riconoscimento e filosofia

Desire for transcendence. Nature and recognition of the human in the sculpture of Dante Moro

Abstract: The presence of Dante Moro (Falcade 1933-2009) in Italian sculpture of the 900' is essential, still too little known,

* marco.martino@sophiauniversity.org

perhaps due to the artist's shy nature, alien to any form of advertising. The essay retraces the itinerary proposed by the artist Falcadino showing how, starting from the relationship with nature, his works are crossed by a yearning for transcendence, the way for a profound recognition of the human: from nature to man, from man to nature up to the understanding - always asked and never possessed - of man who is in nature and of nature which is in man.

Keywords: Dante Moro/ Italian sculpture/ Nature/ Recognition and philosophy

1. Interior intimo meo

La presenza di Dante Moro (Falcade 1933-2009)¹ nella scultura italiana del 900' è essenziale, conosciuto ancora troppo poco, forse per il carattere schivo dell'artista, alieno da qualsiasi forma di pubblicità: «Nel quadro complessivo della scultura contemporanea Dante Moro, schivo da clamori e dall'ansia di riconoscimenti, si impone per un carattere tanto raro quanto inevitabile per l'opera di un artista, l'originalità»². Della sua riservatezza c'è più di qualche segno, scrive Paolo Tieto sul giornale «La Specola», nel gennaio del 1976: «Chiedergli un colloquio, parlare della sua preparazione, indagare sulla sua vita, sono tentativi vani: il suo dialogo, franco e spontaneo, è uno solo e si compie in continuazione coi grovigli di radici e robusti tronchi d'albero che nel suo studio si accavallano tutto intorno»³. Il silenzio di Moro annuncia tuttavia, come vedremo, una straordinaria relazione; è un silenzio che scandisce la profondità dell'itinerario percorso, è un silenzio che, se accolto, schiude a nuove imprevedibili creazioni. Permettetemi di indugiare ancora un po' sulla riservatezza di Moro, cosa che può apparire banale, di poco conto, relegata ad aspetti caratteriali che hanno poco o nulla in comune con la sua opera; penso tuttavia che l'atteggiamento esistenziale custodisca una significativa traccia artistica: Dante sembra appunto "scompare", non semplicemente "nascondersi", ma "non esserci", e questo, forse, per far emergere solo l'opera e l'esperienza di umanità che essa veicola. In altre parole le sculture di Dante sembrano dirci che la verità è inesauribile e chi dall'angusta feritoia della propria arte ha la ventura di scorgerne un aspetto, lo mette a disposizione di quanti, mossi dal medesimo amore, ne fanno ricerca. Ma è essenziale la consapevolezza che la sua composizione, domandata e mai posseduta, ha l'abissalità di un compito infinito. È quell'abisso (nato da una *interiorità* originaria e abissale) che, come recita il *Salmo 41*, chiama l'abisso: «*Abyssus abyssum invocat*»⁴. A questa ricerca l'umiltà, quella che Dante aveva, apre la porta principale. In modo paradossale la verità di questo tentativo è

¹ Dante Moro nasce il 20 giugno 1933 a Falcade (BL), dove vive ed opera. Dal padre apprende ad usare gli arnesi del "marangon" (del falegname), dalla madre, che gli legge interi canti della divina commedia, nasce forse l'amore per l'arte e la spiccata sensibilità culturale.

² Si legge così in un ritaglio di giornale del 1975: Cf. , <http://www.dantemoro.it/sx/stampa/anni-70>, 10 febbraio 2021.

³ P. Tieto, *Profili d'artisti: Dante Moro*, Giornale «La Specola», Padova, Gennaio 1976, pp. 21-22.

⁴ Agostino d'Ippona, in un suo commento, ha offerto delle preziose indicazioni: «*L'abisso invoca l'abisso, al fragore delle tue cascate*. Di quale abisso si tratta, e quale abisso invoca? [...]. L'abisso infatti è una certa profondità impenetrabile, incomprensibile; e soprattutto solitamente si dice della profondità delle acque. Lì infatti è l'altezza, lì la profondità che non si può penetrare fino in fondo» (*Enarr. In Ps. 41, 13*). Per un approfondimento: A. Clemenzia, *Abyssus abyssum invocat*, in A. Clemenzia – M. Martino, *Sul principio e la libertà*, Città Nuova, Roma 2021.

custodita dal fatto che, osservando le sue opere, ci è restituita tutta la grandezza di Moro, tutta la sua sensibilità, tutto il suo spessore umano, tutto il suo amore per la natura, e ciò avviene, forse, proprio perché l'artista non ha voluto mostrare nulla di sé, *estinto* per fare spazio all'opera, per far spazio a ciascuno di noi, che in essa può riconoscersi.

L'intaglio del legno è il lavoro principale, ma non meno apprezzate sono le sue sculture in bronzo così come l'attività grafica e pittorica. Le opere di Moro si possono raggruppare, con alcuni limiti che ogni de-finire porta con sé, in tre grandi filoni tematici: la rappresentazione della vita e del lavoro dell'uomo; la visione della femminilità, dall'infanzia, all'adolescenza fino alla maternità; infine le opere a carattere religioso. Di questa difficoltà ne dà testimonianza Franco Chierighin:

A ripercorrere nella memoria le diverse fasi della sua produzione, mi riesce difficile seguire gli schemi usuali e ordinarle, ad esempio, in un periodo giovanile di formazione, in uno della piena maturità e poi nelle opere tarde. La ragione della difficoltà credo stia in un aspetto essenziale della sua arte, che è sempre stata caratterizzata da un'inesausta ricerca e invenzione di nuove forme. Anche quando era arrivato a dominare un modulo espressivo, della cui bellezza e potenza altri scultori si sarebbero appagati, limitandosi ad amplificarlo e a variarlo nel tempo in mille modi e materiali diversi, Dante invece passava oltre.⁵

È Falcade che ospita l'intera produzione artistica di Moro, dove la vita di montagna, cime raggiunte⁶, sentieri battuti, paesaggi di rara bellezza, dense neviccate, tramonti primaverili, il profumo dei boschi nel ritmo delle stagioni, non possono essere ignorati, si presentano come ingredienti essenziali del suo itinerario: se si vuole "incontrare" Dante Moro bisogna vivere e amare Falcade, anche se non la si conosce di persona. Questo potente legame è con la terra: le opere di Dante prendono per mano e accompagnano, come un padre fa con il figlio, alla scoperta della natura, sfondo costante alla rappresentazione della vita; una natura onorata e amata cui Dante restituisce, proprio come una relazione d'amore -nella potenza e nell'umiltà del legno- ciò che ha ricevuto. L'arte di Moro sembra dunque seguire, in egual misura, un moto centrifugo, dall'artista alla natura ed uno centripeto, dalla natura all'artista. La natura preesiste all'uomo e condiziona la sua vita percettiva,

⁵ F. Chierighin – C. Maccà, *Dante Moro. Nel ricordo di un amico*, Terra Ferma, Crocetta del Montello 2011, p. 58.

⁶ Calzanti anche per Dante Moro le parole di Nietzsche: «Chi sa respirare l'aria dei miei scritti sa che è un'aria delle cime, un'aria forte. Bisogna esser nati per respirare quell'aria, altrimenti si corre il rischio, non piccolo, di raffreddarsi, lassù. Il ghiaccio è vicino, la solitudine immensa – ma che pace illumina le cose! Come si respira liberamente! Quanta parte del mondo sentiamo sotto di noi! – La filosofia, così come l'ho intesa e vissuta fino a oggi, è vita volontaria fra i ghiacci e le alture – [...]» (F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Prologo, § 3).

pratica, economica, scientifica, ma non dà luogo all'espressione artistica finché la preesistenza non diventa relazione -sia pure declinata come sfida-: dalla natura all'uomo, dall'uomo alla natura fino alla comprensione -sempre domandata e mai posseduta- dell'uomo che è nella natura e della natura che è nell'uomo. Il Boscaiolo a riposo, il Seminatore, il Pastore, la Zappatrice, il Mietitore, il Pescatore custodiscono così, nell'apparente semplicità, un profondo desiderio di trascendenza, che le pervade⁷; un riconoscimento dell'umano che tiene in relazione armonica -che non significa facile- natura, lavoro, momenti della vita e delle sue fasi, con un profondo anelito di trascendenza radicato, diciamo così, nell'immanenza⁸. A conferma di ciò Moro non ignora affatto l'umana sofferenza, anzi l'attraversa: «La stessa materia che egli plasma, il frassino, legno durissimo con le sue striature e venature, col suo colore caldo [...] bene si presta alla sensibilità dello scultore alla sofferenza umana. [...] Questo giovane figlio dell'Agordino, che ha il legno nel sangue, come i boschi nelle sue montagne»⁹. Scrive Giorgio Segato: «[...] lo sapevo e lo sentivo autentico scultore del legno, innamorato di una materia avvertita come intimamente propria, come carne della propria carne»¹⁰, può sembrare ovvio parlando di uno scultore nato, cresciuto, rimasto a vivere nella splendida Falcade «dove fin dalle origini il materiale prevalente della sua scultura visiva, olfattiva e tattile, il segno delle stagioni, delle metamorfosi della crescita e dei giochi mutevolissimi di luce che animano i boschi di spiriti, folletti e fantasmi, è rappresentato dagli alberi, dal legno»¹¹. Ma non basta questo riferimento a fare l'artista: nel legno c'è l'inestimabile spessore di umanità che è nella fatica, nella sofferenza, nel

⁷ La produzione artistica di Moro conta più di 300 opere. Tra le opere di commissione pubblica si citano: il portale della parrocchiale di Cencenighe, 1961; il portale e la lunetta della chiesa di Santo Stefano a Belluno, 1968; i Crocifissi in chiese di Caviola di Falcade, 1965, di Reane d'Auronzo, 1965, di Sedico, 1965 e di Albignasego, 1981; altari e altre opere a Canale d'Agordo, 1979; a Padova (chiese del Policlinico, del Centro Nazareth e dell'Opera della Provvidenza) e ad Abano; oltre al Presepio nel convento di S. Giustina (Belluno). L'altare a Papa Luciani, bassorilievo ligneo eseguito per la chiesa di Canale d'Agordo fu inaugurato in occasione della visita di Giovanni Paolo II il 26 agosto 1978 ma, come egli stesso afferma riferendosi ad opere commissionate: «[...] rifiuto parecchie domande che non sento, altre le accolgo, ma le cullo e le rielaboro dentro per parecchio tempo. Quando questa gestazione mi pare completa, passo alla fase esecutiva». Cf. *Dante Moro: un'umanità allo stato puro capace di scoprire la portata dei sentimenti*, «L'Amico del Popolo», Sabato 4 gennaio 1975, p. 3.

⁸ Secondo Friedrich «Il compito dell'artista non consiste nella fedele rappresentazione del cielo, dell'acqua, delle rocce e degli alberi; sono la sua anima e la sua sensibilità a doversi rispecchiare nella natura» (C. D. Friedrich, *Scritti sull'arte*, SE, Milano 1989, p. 40).

⁹ È quanto si scrive nel «*Il Gazzettino*», martedì 28 maggio 1957, dove l'Autore si firma con le iniziali: G. B. S.

¹⁰ G. Segato, *Dante Moro*, catalogo a cura di Bepi Pellegrinon, Comunità montana agordina-Comune di Falcade, 1992, p.7.

¹¹ *Ibidem*

dolore così come nelle gioie, espresse in un diretto rapporto con quella stessa natura¹² che sembra essere depositaria della memoria storica, di sentimenti, di passioni ed intuizioni. Tra le nervature del legno insomma si intravedono quelle profonde dell'umano, tra le radici del legno è custodito, ma anche e sempre generato, l'anelito di trascendenza.

Ogni sua opera, dicevo, nell'indicare un "oltre", apre di fatto ad una relazione, lo spazio, il "tra" della relazione stessa –"tra" radicamento alla terra e anelito di trascendenza-, che c'è già, da sempre, eppure, come spesso accade per le cose essenziali, è la realtà più trascurata, la meno vista. Moro dunque riconosce e tratta con eguale fervore il gesto umano e l'azione divina ed è nel "tra" -gesto umano e azione divina- che si dischiude, penso, l'orizzonte dell'"oltre". Per usare l'espressione dell'amico di Moro, il professore Franco Chiereghin¹³, «ogni opera sembra indicare "un oltre"», ogni figura sembra portare la scritta: "oltrepassami".

Le opere di Dante, tutte, sembrano nascere da una relazione intima, eppure, in qualche modo, aperta: in cui ciascuno può riconoscersi e riconoscere l'"oltre" attraverso il "puro" guardare, l'atto teoreticamente più difficile, di cui Moro è stato capace. Questa intimità e riservatezza, costantemente vissuta dall'artista, mette in crisi chi scrive o chi ne parla, come a dire: «taci!». E in qualche modo penso sia vero, perché le opere di Dante costringono a quell'*interior intimo meo*¹⁴ -di cui dice Agostino- ove la parola, non distillata, è rumore, o forse meglio *vanità delle vanità*. Secondo Stefanini «non v'è poesia che non abbia la sua origine nei silenzi dello spirito»¹⁵, qualcosa di simile si può dire anche per Moro. Scrive Tieto:

Colto in controluce, mentre smussa con martello e scalpello in legno, si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un'ombra; un'ombra che penetra con insistenza nella materia: qui è possibile percepire in tutta l'esatta dimensione l'eccezionale misura della sua interiorità. E allora il colloquio verbale veramente non ha più senso, le narrazioni episodiche non chiarirebbero nulla: nell'attenta indagine della sua opera uno può trovare l'intimo più profondo¹⁶.

¹² È la relazione con la natura, intesa nel senso più ampio, che abbraccia l'uomo, lo sfida ed è sfidata da esso, ad indicare una traccia dell'"oltre" che attraversa le sue sculture.

¹³ Cf. F. Chiereghin – C. Maccà, *Dante Moro. Nel ricordo di un amico*, cit. Per il legame tra Franco Chiereghin e Dante Moro rimando alle conclusioni del libro: M. Martino, *D'improvviso. La via del "non", a partire da Platone*, Città Nuova, Roma 2020, pp.137-143.

¹⁴ Cf. «*Tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo*», AGOSTINO, *Le Confessioni*, III,6,11. Scrive sempre Agostino nel *De Trinitate* (IX, 7): «noi abbiamo in noi stessi, quasi come nostra parola, la verace nozione delle cose, da noi concepita, e parlando la generiamo nella nostra interiorità».

¹⁵ L. Stefanini, *Estetica*, Edizioni Studium, Roma 1953, p. 67.

¹⁶ P. Tieto, *Profili d'artisti*, cit., p.21.

Ben si adattano mi pare le parole di un altro grande artista, Claudio Parmiggiani, a descrivere il "silenzio" di Moro: «Silenzio», scrive Parmiggiani, «è oggi una parola sovversiva, ed è sovversiva perché è uno spazio meditativo. Una presenza oggi necessaria e, anche se può sembrare un paradosso, un modo di assumere una posizione. Poiché silenzio significa anche non concedere nulla. Quando il silenzio è espressione di una profonda forza interiore riesce ad arrivare ad un'efficacia comunicativa senza paragoni»¹⁷.

2. «Quando tutto è sacro!»

La più bella, viva e commovente testimonianza dell'opera di Moro, è custodita, penso, nel dialogo intimo e profondo che l'illustre filosofo dell'Ateneo patavino, Franco Chiareghin, intrattiene con l'artista e amico di sempre, appena morto. Quando l'interiorità è così sviluppata/ascoltata, si può ben comprendere quanto scrive l'amico:

credo che tutta la scultura di Dante possa essere detta "religiosa", perché non sono solo le raffigurazioni di soggetti presi dalla religione che meritano quest'aggettivo [...] Anche in opere potentemente figurative [...] la "religiosità" traspare già dai soli elementi formali. Essa si mostra là dove l'opera, nella compiutezza della sua perfezione, non rimane chiusa in se stessa, ma si apre verso qualcosa d'altro che la oltrepassa. E quest' "altro" non è qualcosa di occasionale, d'indeterminato o che si pone sullo stesso piano dell'opera. Ma è qualcosa da cui l'opera mostra di dipendere, perché detiene il segreto dell'inesauribilità dei suoi significati.¹⁸

Questo slanciarsi "oltre" (si pensi alla figura della maternità di Dante, china sui propri figli, ma pervasa da una linea ascendente che sfocia in un volo di colombe), sembra l'esito o meglio lo sbocco di quell' *interior intimo meo*. Ἐπέκεινα, direbbe forse Platone¹⁹.

Questo infrangere i propri confini non toglie nulla alla perfezione dell'opera: essa è "perfetta", nel senso letterale del termine, perché non manca di nulla, è compiuta in tutte le sue parti. Ma un ingrediente essenziale della sua perfezione è proprio la sua capacità di accennare al di là di se stessa, d'indicare una pienezza di significati che la oltrepassa e a cui essa rimanda incessantemente. E questo perché il volo degli uccelli viene accolto dentro uno spazio che è per sé non limi-

¹⁷ C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, Le lettere, Firenze 2010, p. 5.

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

¹⁹ Cf. [ἐπέκεινα – "al di là" –] Platone, *Repubblica*, 509 B: «Il Bene non è essenza, ma qualcosa di molto più elevato dell'essenza – ἐπέκεινα τῆς οὐσίας –, per dignità e potenza».

tabile. È come se, nella propria compiutezza, l'opera dicesse: "più in là", "oltrepassami". Allora una maternità può essere più religiosa di una crocefissione? Può sicuramente accadere, anche perché in Dante tutto ciò che è umano, colto nei suoi momenti essenziali della nascita, della morte, della maternità, della gioia e della sofferenza, del valore infinito della libertà, è innanzitutto "sacro". Ed è su questa sacralità dell'umano che si innesta poi l'intensità tutta particolare con cui il "religioso" si realizza nelle sue opere [...]²⁰.

Anche qui la natura è presente, nel senso più ampio: epifania dell'"oltre" che nella reciprocità "tra" natura ed uomo, declinata nel particolare dell'opera sia come sfida che amore, dischiude al sacro; ciò che è conosciuto non è mai posseduto, al più nuovamente donato, non importa quanto sacrificio questo richieda. E la dedizione al lavoro, pur con la malattia in fase avanzata²¹, non è, in questo senso, meno significativa: «Quando veniva il momento di tradurre in opere le intuizioni avute camminando, diventava molto più difficile distoglierlo dal lavoro e indurlo a qualche passeggiata. Alle mie insistenze, mi confidava che oramai non poteva fare a meno di vivere tutte le ore che si trovava ad avere libere per il lavoro come una grazia ricevuta, come una specie di miracolo di cui non doveva dissipare nulla»²².

L'aspetto del "sacrificio" non può essere trascurato: il sacrificio -inteso come dono gratuito di sé- «non viene compiuto per ottenere qualcosa: come atto di libertà, esso si esaurisce in se stesso e lascia liberi sia di accoglierlo e di comprenderlo sia di non riconoscerlo, disprezzarlo o deriderlo»²³. In altre parole il *sacrificio* si fa espressione della *libertà* quando realizza in modo totale la gratuità del *dono*²⁴, che non domanda nulla per sé e si sa esposto fin dall'inizio alla possibilità del silenzio o alla riconsolazione; dovrà probabilmente trattarsi, parafrasando Platone, di un *πάγκαλον ἔργον*, di un'opera compiutamente bella. Così Moro stesso si esprime

²⁰ F. Chiereghin – C. Maccà, *Dante Moro. Nel ricordo di un amico*, cit., p. 38.

²¹ Si veda la preziosa testimonianza di Franco Chiereghin: *Ivi*, p. 62-75.

²² *Ivi*, p. 65.

²³ F. Chiereghin, *Sul principio*, Cusl Nuova Vita, Padova 2000, p. 143.

²⁴ «L'atto del donare discende dalla libertà, proprio perché chi dona non è costretto da nulla, non solo, ma chi dona ha un tale rispetto nei confronti di colui nei confronti dei quali il dono è rivolto, che non esige nulla in contraccambio quando autenticamente dona. In altri termini l'atto del donare è qualcosa che non aumenta né diminuisce per il fatto di essere accolto o rifiutato. Esso è in sé qualcosa di già compiuto e perfetto, è qualcosa cioè che ha già il suo fine in se stesso. Ciò non significa che l'atto del donare sia espressione di un isolamento, di un solipsismo, di una chiusura degli uomini in se stessi; al contrario, esso è proprio un atto con il quale l'uomo esce fuori di sé incontro all'altro, un uscire fuori radicato però nel compiuto rispetto dell'altro. Da questo punto di vista l'atto del donare è da un lato espressione di libertà per chi dona, ma dall'altro lato è anche suscitatore di libertà in chi lo riceve» (*Intervista a Franco Chiereghin, Antropologia e filosofia*, di R. Pozzo, <http://www.webethics.net> 2/12/2018). L'intervista fa parte dell'opera in videocassetta "Viaggio tra i filosofi", Enciclopedia Multimediale delle Scienze Filosofiche.

in una intervista del 1975: «[...] non bisogna spaventarsi della fatica, non disarmare per gli insuccessi e per le critiche; bisogna seguire i maestri; vedere ciò che fanno i “grandi” e perfezionare sia la propria visione che la propria tecnica: anche questo aspetto di umiltà penso sia importante»²⁵.

Oggi, nel panorama eclettico dell’arte, possiamo ben dirlo, Dante Moro ha intriso di umiltà il sacrificio e il rigore della tecnica: mai sfoggiati, ma al servizio di quella memoria storica che il legno, la natura, custodisce²⁶. C’è qualcosa che può rendere il lavoro più “bello”?

Il *bello* – scrive Massimiliano Marianelli – è via privilegiata al *trascendente* [...] Si tratta di una vera e propria *percossa*, di uno sconvolgimento operato dal *bello* e che colpisce tutta la persona. In questa prospettiva, ferita e bellezza sono poste come due facce di una stessa medaglia: il dolore necessario per la possibile manifestazione istantanea e fuggevole – un ri-orientamento – dis-orientante e sconvolgente per l’uomo che porta al darsi di una presenza, della bellezza²⁷.

Il bello *colpisce*, nel bello, dice il *Simposio* di Platone, si *produce*, si *crea*²⁸; commenta Massimo Cacciari: «Da un tale *thauma* prende origine la stessa fatica del pensare. Tuttavia, se è tale evidenza simbolica ciò che ci afferra e intorno a cui riflettiamo, e non una semplice allegoria o metafora, allora risulterà impossibile ridurla a un significato univoco. Essa imporrà una continua, sempre rinnovata esegesi»²⁹.

Se così stanno le cose, la dedizione al lavoro, il sacrificio, la riservatezza³⁰, l’umiltà, entrano a pieno titolo nella “bellezza” sempre *rinnovata* delle sue sculture; nello sguardo dinanzi alla Tenerezza materna (1974), alla Fanciulla che ride (1978), al Suonatore di flauto (1978), al Vento (1984), alla Natività o al Cristo crocifisso,

²⁵ Cf. *Dante Moro: un’umanità allo stato puro capace di scoprire la portata dei sentimenti*, «L’amico del Popolo», Sabato 4 gennaio 1975, p.3.

²⁶ In un’epoca contrassegnata dai *social media*, che vivono solo il presente, Moro tiene insieme, nel presente della terra, memoria storica e l’“oltre” che il futuro annuncia.

²⁷ M. Marianelli, *Dalla ferita, la bellezza: l’arte e il pensare. Filosofia e riconoscimento dell’umano nel silenzio materico di Alberto Burri e nella poetica del silenzio di Claudio Parmiggiani*, in G. Argiolas (ed.), *Sulle tracce della Sapienza*, Città Nuova, Roma 2021.

²⁸ La forma più intensa del *fare*, quella che i greci chiamavano “poesia”, è il *fare* del canto: questo perché la poesia armonizza per così dire natura e prassi, è un fare che si porta al loro stesso livello di autonomia.

²⁹ M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull’Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019, p. 32.

³⁰ Scrive Loris Santomaso: «Dal 1966 riduce volutamente le sue “uscite” [...] forse per il desiderio di dedicarsi al “sacro”, il soggetto preferito e intimamente vissuto nella radicata e convinta adesione al messaggio evangelico». L. Santomaso, *Note biografiche*, in G. Segato, *Dante Moro*, cit., p. 90.

risuona l'intima meraviglia: «quando tutto è sacro!». D'altra parte, scrive sempre Marianelli:

[...] In questo senso e propriamente, come rileva Weil, l'arte è precisamente simbolo dei "due più nobili sforzi umani", lavoro e attesa come "passività del pensiero in atto". Si tratta di sforzi nobili perché implicano un atteggiamento di *umiltà*, richiesto a chi sa di dover manifestare, rendere perfetta, una verità che è data nel *tempo*, con riferimento ad un fondamento stabile che esce dal tempo stesso. Così, scrive Weil, "Non c'è atteggiamento di maggiore umiltà, dell'attesa muta e paziente. È l'atteggiamento dello schiavo pronto a qualsiasi ordine del padrone, o all'assenza di ordini. L'attesa è la passività del pensiero in atto. L'attesa è trasmutatrice del tempo in eternità"³¹.

3. Il crocifisso di Caviola

Di crocifissi Dante ne ha scolpiti diversi. Vorrei qui porre l'attenzione su uno di essi in particolare: il Cristo crocifisso (1965) ospitato nella chiesa parrocchiale di Caviola (Belluno), chiesa dedicata a San Pio X, inaugurata nel 1958. Siamo nella terra di Moro, una frazione del comune di Falcade. È una scultura di grandi dimensioni, dal forte impatto visivo in quanto domina l'intero spazio absidale, ed è questo elemento, cioè la sua collocazione, sia fisica che geografica (nella sua amata terra), che dona all'opera sfumature inedite.

Il legno non è materia sorda, va rispettata non offesa, è dunque senza violare conformazioni o curvature che procede l'intaglio. Le mutazioni della scultura sembrano guidare su un sentiero di montagna che, ad ogni svolta, mostra un paesaggio diverso; eppure, arrivati alla cima, dove domina la visione d'insieme, lo sguardo va ancora "oltre". Chierighin, riferendosi più in generale ai crocifissi scolpiti da Dante, ne parla in questi termini:

[...] la raffigurazione del Cristo morto sulla croce è il tema di gran lunga più imponente. A prima vista, sembrerebbe difficile ritrovare qui le caratteristiche del "religioso" che ho cercato ora di esprimere. Cristo vi appare gravato dal peso della morte e nel capo chino, come nel corpo appeso ai chiodi, sembrano concentrarsi tutte le sofferenze che l'uomo ha patito e patirà nei secoli. Eppure, si provi a leggere la scultura cominciando dalla parte più vicina allo spettatore, dai piedi inchiodati, risalendo lungo le gambe, il tronco, fino a quella più lontana, alle grandi braccia spalancate. Le braccia spalancate sono come il volo degli uccelli, accennano a un moto infinito di liberazione, tanto più incontrastabile quanto più è gravato dal dolore. In quella spinta potente verso l'alto si sublima la ribellione

³¹ *Ibidem*.

verso ogni ingiustizia e sofferenza che offende la sacralità dell'esistenza. La scultura appare allora pervasa da due movimenti, presenti contemporaneamente e di potenza eguale e contraria: quello discendente (il più evidente) è il movimento umano della sofferenza e della morte, quello ascendente è il movimento divino, intimamente pervaso dal presagio della liberazione dalla morte nella resurrezione. Così Dante riusciva a raffigurare nel momento supremo della morte di Dio, l'intero processo del mistero dell'incarnazione, del *Verbum caro factum est*.³²

Il rivelarsi di Dio come uomo in forma umana, sembra custodire proprio "tra" – μεταξύ³³ – gli interstizi del legno qualcosa di sé. Uscendo dalla chiesa di Caviola, dopo aver osservato a lungo e in silenzio la scultura, gli occhi vanno alle cime d'intorno e lì, d'improvviso – ἐξαίφνης³⁴ –, ove sembra impossibile l'oltre, anche le vette più alte sembrano sussurrare: "più in là! Oltrepassami!"³⁵.

Nel Cristo crocifisso c'è una messa in gioco del riconoscimento dell'umano: l'artista viene modificato dall'esperienza che sta vivendo e chiede al fruitore di "vivere" la medesima esperienza artistica. Il riconoscimento diventa il centro della *performance* artistica, se non si attua questo riconoscimento, l'opera diviene monumento, ornamento, arredo. Tra la punta dei piedi e le enormi mani, situazioni-limite che si pongono ai bordi dell'ordinario, siamo esposti ad un doppio pericolo: quello della riduzione e quello dell'enfasi; eppure la bellezza del Cristo di Caviola sembra scongiurare proprio questa eventualità: non c'è pretesa di descrivere dentro una grammatica unitaria il mistero; non c'è scioglimento dello straordinario nell'ordinario o dell'ordinario nello straordinario, ma *attesa* e *stupore* prendono il sopravvento aprendo, di fatto, lo "spazio" abitato dalla relazione che negli interstizi dell'intaglio sembra ancora pronunciare: ἐπέκεινα. Uno spazio che si dilata, si estende in un tempo senza limiti, con slancio temerario ed audace: ogni nostro tentativo di raggiungerne i confini (e quindi definirlo) non fa che spostare questi confini un po' più in là e torna, docile, il riavvio di una interrogazione. Moro rende 'speciale' l'intaglio della corporeità, nella quale si trovano espressi unitariamente immanenza e anelito di trascendenza.

³² F. Chiareghin – C. Maccà, *Dante Moro. Nel ricordo di un amico*, cit., p. 38-39.

³³ Cf. E. Gabellieri, *Le phénomène et l'entre-deux. Pour une métaxologie*, Hermann, Paris 2019; M. Marianelli (ed.), «Entre». *La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020.

³⁴ Intuitivamente sappiamo che nell'istante tutto è ogni volta in gioco e dunque l'istante è una dimensione dove la realtà, così com'è venuta configurandosi, è trascesa verso qualcosa che non può essere predeterminato.

³⁵ «In tutte le opere religiose Dante Moro non rinnega mai la natura, ma fa intravedere l'umanità che si compie nell'aldilà», la scultura di Caviola né da testimonianza. Cf. *Dante Moro: un'umanità allo stato puro*, cit.

Non solo. Per un momento l'opera di Moro ci fa sentire artisti: ma la voce segreta, ch'è la nostra arte di un *istante*-istante aurorale in cui si adombra un "oltre" quasi impalpabile della mera natura-, è subito ripresa nel vortice dell'esperienza e noi non sappiamo operare il prodigio di arrestarla, fissarla e tramandarla a noi e agli altri; «l'artista invece», secondo Stefanini, «compie il prodigio e, senza uscire dall'orbita dell'immagine che gli rivela subitamente la bellezza, la integra di note definite, la scolpisce di rilievi plastici, la incide in contorni schietti»³⁶. Eppure, nel Cristo di Caviola, sono proprio questi "contorni schietti" che sospingono, ancora una volta, "più in là"³⁷, come aliti di vento nella loro tenerezza vulnerabile.

«Che cosa hai voluto dirci con le tue sculture? Non è proprio questo? I volti protesi all'ascolto dei tuoi pastori, delle donne in attesa sui campi non odono certo voci di questo mondo. E verso dove si slanciano le tue figure, verso quale infinito spiccano il volo gli stormi di uccelli che le incoronano?»³⁸.

Il Crocifisso – scolpito da Dante Moro – non indica né promette l'eshaustività di ogni possibile significato ma consegna l'invito nella domanda: «[...] nel grido d'abbandono è avvenuto l'incontro tra i due estremi: tra l'uomo lontano da Dio, e il Dio che rivela il suo vero volto di Padre e accoglie l'uomo nella sua intimità comunio-nale. Mistero di salvezza»³⁹.

³⁶ L. Stefanini, *Problemi attuali d'arte*, CEDAM, Padova 1939, p. 101.

³⁷ Se è vero che nel singolo frammento arde l'intensità dell'intero, esso -l'intero- è presente proprio come anelito di trascendenza.

³⁸ *Ivi*, p. 74-75.

³⁹ G. Rossé – P. Coda, *Il grido d'abbandono. Scrittura, Mistica, Teologia*, Città Nuova, Roma 2020, p. 115. Particolarmente significativa la parola "mistero" usata da Rossé, utile, penso, proprio per approssimarsi alla scultura di Dante Moro: «Il mistero è tutto dalla parte "dell'oggetto", di cui il conoscente non riesce a esaurire le dimensioni, le profondità, lo stesso esserci. Il problema è tutto dalla parte del "soggetto", che proietta sull'oggetto –e riducendolo ad esse- le sue limitate capacità di visione» (G. M. Zanghi, *Notte della cultura europea*, Città Nuova, Roma 2007, p.13). Altrove, scrive sempre Zanghi a proposito del "mistero": «Per mistero intendo la Dimensione dalla quale nasce la parola dell'uomo ma che la parola dell'uomo non può dire. Dimensione che avvolge l'uomo, lo trascende mentre lo penetra totalmente, e che l'uomo sperimenta anteriore a se stesso, non originata da lui e nella quale, invece, egli si trova originariamente dato a se stesso. In questo mistero l'uomo si trova esistente. Ed è affidandosi al mistero, e sempre all'interno di esso, che l'uomo può cercare di comprendere la sua esistenza. Se infatti esistere vuol dire "emergere da altro" (*ex-sistere*), il mistero è la Dimensione ultima dalla quale l'uomo emerge, senza mai distaccarsene in modo assoluto: restando, dunque, sempre in essa. La ragione è la capacità che l'uomo ha ricevuto, *nel mistero stesso* –e per la quale è uomo-, di illuminare, di comprendere l'esistenza nel mistero: capacità di *vedere*, prima ancora che di raffigurare. Il mistero, nell'intelligenza che vede, ha dunque l'iniziativa sull'uomo: lo fa esistere, lo guida nella comprensione dell'esistere, gli fa sperare una chiarificazione sempre più ampia, anche se storicamente mai totale, del mistero stesso e dell'uomo in esso» (Id., *Dio che è amore. Trinità e vita in Cristo*, Città Nuova, Roma 1991, pp. 11-12).

4. A mo' di conclusione

Nel già citato articolo, Tieto conclude:

Le tante opere collocate nelle diverse città non bastano a farlo conoscere al grande pubblico; la partecipazione su invito a rassegne internazionali, come recentemente quella di Ravenna, pur garantendogli un certo prestigio, non lo focalizzano nella sua individualità. Per questo deve uscire dal suo "rifugio" e, anche se altrove non potrà mai trovare il candore delle montagne che si riflette nel suo animo, dialogare con genti nuove e diverse, così che il carattere estetico e il messaggio morale abbiano modo di trovare completa affermazione.⁴⁰

A chi lamenta che Moro non è mai uscito da Falcade possiamo rispondere che nemmeno Immanuel Kant ha mai lasciato Königsberg. Il punto, penso, è che Dante l'affermazione non la cercava e forse neppure la voleva: oggi più che mai quel suo "rifugio", nel mare aperto della storia novecentesca, è diventato una finestra sul mondo, ed anche "oltre". Una filosofia dell'arte può difficilmente ignorare la *traccia* lasciata dal falcadino⁴¹: tra i monti, nella profondità delle radici, Moro riaccende un bisogno di *significanza* molto più che di novità o di attualità della forma (che pure Moro ha sempre innovato), e questo, in un tempo di sguardi superficiali, è di grande rilievo per la filosofia dell'arte, basti appunto pensare al discusso rapporto tra arte, tecnica e natura⁴².

Un artista come Dante non lo portano le cicogne. È in qualche modo il frutto maturo di generazioni, che, alle sue spalle, hanno coltivato l'umano: tradizioni, valori, sacrificio, umiltà, apertura al mistero della vita, rettitudine, coerenza, costanza, amore per la terra, per la propria terra, amore per la cultura, dedizione al

⁴⁰ P. Tieto, *Profili d'artisti*, cit., p.22.

⁴¹ Più che di estetica, nel caso di Moro, preferirei parlare di filosofia dell'arte (o "semplicemente" di arte): «[...] l'estetica è la filosofia e più precisamente è la filosofia dell'arte. Anzi, è la filosofia che, riattraversandone la storia, riporta l'arte a casa, e con l'arte l'intero mondo simbolico. Del resto tale lezione è presente anche in coloro che non solo la rifiutano, ma riprendono il concetto di estetica alla lettera e ne deducono che l'estetica è per l'appunto estetica, cioè teoria della percezione: dov'è evidente che ancora una volta l'estetica non è se non la filosofia tutt'intera impegnata a dirci che cos'è la conoscenza e che cos'è la realtà» (S. Givone, *Prima lezione di estetica*, Laterza, Bari 2010, p. 9).

⁴² In che misura l'uomo, in quanto essere storico, può comprendere ed esperire la natura come condizione preliminare della sua esistenza? Come leggere la relazione tra natura e scienza, natura e tecnica, natura e arte? Sono queste domande quanto mai attuali. Se la natura, oggi, ha finito per essere considerata come una semplice massa alla *mercé* di scienza, tecnica, industria ed economia, Moro non espelle mai dalla sua scultura la natura in cui esso stesso originariamente si è costituito, al contrario opera sempre in relazione ad essa -declinando questa relazione sia come sfida che come amore-. Cf. R. Spaemann, *Cos'è il naturale? Natura, persona, agire morale*, a cura di U. Perone, Rosenberg & Sellier, Torino 2012; F. Duque, *Sull'abitare la terra. Ambiente, umanismo, città*, tr. it. L. Sessa, Moretti & Vitali, Bergamo 2007.

lavoro, sono ingredienti essenziali che l'opera di Moro non si stanca di mostrare, e nell'infinita molteplicità di nessi e rimandi che caratterizzano ogni vita, portano al cuore e alla mente una sola parola: grazie!

**RICONOSCERE E RICONOSCERSI
NELL'ARTE: NARRAZIONE E DINAMICA
DEL RICONOSCIMENTO DELLE PRODUZIONI
ARTISTICHE E LETTERARIE**

Riconoscersi e raccontarsi nella nostalgia. L'esempio di tre recenti graphic novel

Silvia Pierosara *

Abstract: In questo intervento proverò a delineare il rapporto tra riconoscimento di sé e racconto a partire dall'esperienza della nostalgia in tre recenti romanzi grafici. Si può sostenere che in questi tre esempi letterari il legame tra il tempo, la nostalgia e il racconto di sé in cui ci si riconosce giochi un ruolo di primo piano e si possano rintracciare sia nelle dinamiche relazionali personali, intime, sia in quelle comunitarie e sociali. La nostalgia prende forma come quel desiderio di continuità che, per un verso, agevola ma, per altro verso, complica il rapporto con se stessi e il racconto che di questo rapporto si produce. Considererò le tre opere letterarie come altrettanti esercizi di nostalgia riflessiva. Ciò sarà utile per chiarire la relazione tra narrazione e riconoscimento di sé, e per sondare sul terreno delle immagini e delle parole la rilevanza filosofica della nostalgia nel suo legame con il tempo e con lo spazio, con la presenza e con l'assenza.

Keywords: nostalgia; riconoscimento; narrazione; tempo

* s.pierosara@unimc.it.

Recognizing and narrating oneself in nostalgia. The example of three recent graphic novels

Abstract: The aim of this contribution is to articulate the relation between self-recognition and narration starting from the experience of nostalgia, taking the cue from three recent graphic novels. In those literary examples the tie that relates time, nostalgia and self-narration as a means of self-recognition play a crucial role and could be found both in personal and social dynamics. Nostalgia takes the shape of a wish for continuity which, on one hand, fosters and, on the other hand, makes more difficult the relationship with the self and the narrative of this relationship. I will consider the three literary examples as exercises of reflective nostalgia. This will be useful to articulate the relation between narration and self-recognition, and to show, through images and words, the philosophical importance of nostalgia in its bond with time and space, with presence and absence.

Keywords: nostalgia; recognition; narration; time

1. Ritornare dove non si è mai stati

In questo intervento proverò a delineare il rapporto tra riconoscimento di sé e racconto a partire dall'esperienza della nostalgia in tre recenti romanzi grafici: *Come prima*, di Alfred; *Tributo alla terra*, di Joe Sacco; *La signorina Else*, di Manuele Fior, a sua volta tratto da un racconto di Arthur Schnitzler¹.

L'accezione in cui intendo il termine nostalgia consiste nell'affetto, nella passione che accompagna e plasma la relazione con una dimora fisica o simbolica, che risulta assente e che fonde insieme l'aspetto spaziale con quello temporale. Attraverso la nostalgia si declina una temporalità non necessariamente o inesorabilmente lineare, ma al contrario aperta: una temporalità che non aspira a redimere il passato per il dolore che contiene, eppure è consapevole che i suoi effetti continuano a incidere sul presente. La tonalità affettiva con cui si sperimenta la transitorietà del tempo, la relazione con l'assenza, sia essa il prodotto di una perdita o di una mancanza, possono qui costituire una prima definizione della nostalgia. La scelta di rintracciare tale sentimento all'interno di tre storie illustrate è dettata dalla persuasione che l'immagine che interagisce con la parola scritta divenga un'immagine pensata, parlata, capace di narrare forme di vita etica. Questa ibridazione fra immagine e parola è un rendere visibile il pensiero, e si addice perfettamente all'esercizio di nostalgia "riflessiva" che emerge dalle tre storie e che si distingue da una nostalgia di tipo "restaurativo"².

Negli ultimi anni il sentimento della nostalgia ha suscitato una crescente attenzione nel dibattito pubblico e nella letteratura³. Si è addirittura fatto riferimento a un processo di "nostalgificazione", a un'«overdose di nostalgia»⁴ che caratterizza il nostro tempo. Questo tema è così popolare per i suoi evidenti legami con il vagheggiamento di un'età dell'oro considerata migliore del tempo presente, e viene utilizzato strumentalmente dai populismi in Europa e oltre. L'industria culturale si è mostrata all'altezza del compito, attraverso la produzione e la commercializzazione

¹ Cf. Alfred, *Come prima*, Bao, Milano 2013; J. Sacco, *Tributo alla terra*, Rizzoli Lizard, Milano 2020; M. Fior, *La signorina Else*, Coconino Press, Roma 2017. Quest'ultimo *graphic novel* è tratto da A. Schnitzler (1924), *La signorina Else*, Adelphi, Milano 1988.

² Per la distinzione fra nostalgia riflessiva e nostalgia restauratrice cf. S. Boym, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, p. 49.

³ Limitatamente al panorama italiano, e a titolo puramente esemplificativo, analisi non strettamente filosofiche ma al confine tra la scienza politica, l'antropologia e gli studi culturali si possono trovare in: E. Campanella, M. Dassù, *L'età della nostalgia. L'emozione che divide l'Occidente*, Egea, Milano 2020; A. Gandini, *L'età della nostalgia. Populismo e società del post-lavoro*, Treccani, Milano 2021; V. Teti, *Nostalgia. Antropologia di un sentimento del presente*, Marietti 1820, Milano 2020.

⁴ O. Angé – D. Berliner, *Anthropology and Nostalgia*, Berghan Books, New York/Oxford 2016, p. 62.

di serie tv, opere cinematografiche e letterarie che fanno leva su tale sentimento, lo consolidano e lo rafforzano. Nonostante la nostalgia sembri a tutti gli effetti un fenomeno legato alla moda e al costume, oltre che un chiaro sintomo della crisi delle democrazie e di una certa idea di progresso, vale la pena approfondirne i tratti e le implicazioni etico-filosofiche, nella persuasione che tale sentimento sia la traccia di una particolare modalità di gestire l'assente, di fare i conti con il passato stabilendo in che misura esso sia effettivamente passato o, al contrario, continui a pesare sul presente e condizionare il futuro.

In tutte e tre le storie che esplorerò in questo contributo, mi pare che questo legame tra il tempo, la nostalgia e il racconto di sé in cui ci si riconosce giochino un ruolo di primo piano e si possano rintracciare sia nelle dinamiche relazionali personali, intime, sia in quelle comunitarie e sociali. Allo stesso modo, la nostalgia prende forma come quel desiderio di continuità che per un verso agevola, e per altro verso complica, il rapporto con se stessi e il racconto che di questo rapporto si produce. Considerare le tre opere con cui mi confronterò come altrettanti esercizi di nostalgia riflessiva servirà a chiarire la relazione tra narrazione e riconoscimento di sé, a sondare sul terreno delle immagini e delle parole la rilevanza filosofica della nostalgia nel suo legame con il tempo e con lo spazio, con la presenza e con l'assenza.

Com'è noto, si deve a Jean Starobinski una delle più raffinate ricostruzioni della storia del concetto di nostalgia. Il termine viene coniato nel 1688 da Johannes Hofer, medico di Mulhouse, grazie al quale «lo *Heimweh* faceva il suo ingresso nella nosologia seria. Questo male provinciale era in procinto di diventare un'entità universalizzabile»⁵. Il termine indica il dolore che si prova per la lontananza da casa, un dolore di cui si può morire: una patologia dell'immaginazione, che produce ossessivamente la stessa idea e finisce per privare chi ne è colpito di ogni forza vitale, fino all'abbandono di sé o alla morte. Non solo: fin dalla sua codificazione, la nostalgia è legata a doppio filo con la memoria, di cui sente tutto il peso e che può in buona parte distorcere: «la nostalgia è uno sconvolgimento intimo legato alla memoria»⁶.

Con Kant, secondo Starobinski, avviene un passaggio cruciale: da sentimento legato alla perdita e all'abbandono forzato di un luogo, che combacia perlopiù con il ricordo dell'accudimento materno, la nostalgia diventa dolore per un passato irrecuperabile, irrimediabilmente trascorso, rispetto al quale, ben più radicalmente che nel caso della mancanza sentita per i luoghi, non c'è ritorno possibile: «Kant,

⁵ J. Starobinski, *La lezione della nostalgia*, in Id., *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014, p. 211.

⁶ *Ivi*, p. 215.

nella sua *Antropologia*, propone un'interpretazione più radicale di questa passione irragionevole: ciò che desidera il nostalgico non è il *luogo* della sua giovinezza, ma la sua stessa giovinezza, la propria infanzia legata a un mondo anteriore»⁷. Questa transizione è secondo Starobinski analoga alla tematizzazione freudiana dei concetti di fissazione e regressione: «la parola "regressione" implica a suo modo l'idea del ritorno. Ma il nevrotico regredisce nella propria storia. Il villaggio è interiorizzato»⁸. A partire da questa interiorizzazione, si può, per Starobinski, riconoscere nella nostalgia una variante del lutto, un modo di fare i conti con ciò che non c'è più.

Dunque, la tonalità affettiva con cui l'essere umano vive l'esperienza della perdita pare un tratto distintivo del sentimento della nostalgia. Un sentimento improduttivo, votato alla fissazione, regressivo, se la perdita non è accettata come tale e la si pensa come colmabile tornando indietro. Viceversa, un sentimento che crea il nuovo, progetta comunità possibili, diventa inchiostro per lo scrittore, se scende a patti in via definitiva con l'irreversibile e accetta la mancanza. Lo mette bene in evidenza Garelli: «è un sentimento dialetticamente produttivo solo se impara per così dire a convivere con la sostanziale inattuabilità del proprio oggetto, e dunque apprende la necessità di lasciarsi alle spalle ogni desiderio meramente regressivo, di ritorno a un passato che non è più»⁹. Si può probabilmente riconoscere una nostalgia fisiologica, che dice la tristezza per il tempo trascorso, con le gioie e forse la giustizia esperita che esso contiene, e una nostalgia patologica, in cui la tristezza si trasforma in frustrazione, risultato di un infaticabile quanto rischioso tentativo di ricongiunzione con un momento originario che azzerà il tempo, annulla la differenziazione, impone un'identità avvelenata e immaginaria.

Questo riferimento, pur breve, alla storia della nostalgia, ne evidenzia le ambiguità, che richiedono alcune ulteriori precisazioni etico-antropologiche. Occorre pertanto non solo assumere questa ambivalenza, ma specificarne i tratti e renderla fruibile per l'analisi delle storie di Alfred, Sacco e Fior. Se, come si è detto, la nostalgia patologica consiste in una mancata accettazione della transitorietà, che isterilisce lo sguardo e inaridisce la speranza, una nostalgia fisiologica, riflessiva, accetta che il passato sia tale, senza illudersi di recuperarlo così com'è stato. Dal punto di vista etico-antropologico, le diverse modalità con cui si esperisce la perdita sono traccia di modi contrapposti di vivere il legame con altri e con la comunità di appartenenza. Qui la dimensione patologica dell'immaginazione diventa chiara: se non si accetta la perdita in quanto tale o la lontananza, si sarà disposti a

⁷ *Ivi*, p. 219.

⁸ *Ivi*, p. 227.

⁹ G. Garelli, *Sogni di spiriti immondi. Storia e critica della ragione onirica*, Einaudi, Torino 2021, p. 278.

reificare quell'assenza, inventando origini, fabbricando orizzonti che sono sguardi pietrificati rivolti al passato. Una patologia immaginativa che non investe solo ciò che si è realmente perduto, ma che diventa capace di inventare la perdita, ovvero strutturare l'esistenza intorno a un risarcimento da ottenere, a una mancanza che si pensa provvisoria. Il desiderio di pienezza s'illude di colmare la mancanza con artefatti, idee, comunità immaginate, origini mai esistite come tali. Preso dalla mania di riempimento, tale desiderio perde la possibilità di costruire un futuro inedito, coltivando l'illusione che si possa andare avanti semplicemente tornando indietro.

La nostalgia, allora, non è soltanto il sentimento, quantomeno ambivalente, che accompagna la perdita. Esso diventa anche il sentimento con cui si porta la mancanza. Se fosse legata solo alla perdita, la nostalgia probabilmente non sarebbe troppo diversa dalla malinconia. È il suo rapporto con la mancanza a renderla così antropologicamente densa. Proprio perché nostalgia dice del dolore per una lontananza imposta o comunque non scelta, è necessario chiedersi fino a che punto questo non esserci, quest'assenza siano dovuti a una perdita oppure a una mancanza. Il sentimento che comunemente si associa alla prima è la malinconia, degenerazione patologica del lutto:

Un tempo c'è stata una scelta oggettuale, fissazione della libido a una particolare persona; in seguito, a causa di una offesa reale o di una delusione ricevuta da questa persona amata, la relazione oggettuale fu rotta. Il risultato non fu quello normale del ritiro della libido da questo oggetto per spostarla su un altro [...] La libido libera fu spostata nell'lo. Qui, però, non rimase inattiva ma servì a stabilire un' *identificazione* dell'lo con l'oggetto abbandonato¹⁰.

La malinconia, similmente alla nostalgia restauratrice, non si rassegna alla perdita ma ne fa motivo di odio di sé, identificandosi con l'oggetto perduto: l'unico modo, illusorio, perché esso continui a esistere. La versione regressiva, restauratrice, della nostalgia come desiderio di ritorno all'identico non è lontana dalla malinconia: è tentativo di ristabilire una fusione originaria, di rintracciare l'origine annullandosi in essa.

D'altro canto, se la nostalgia si associa alla mancanza, e non piuttosto alla perdita, emerge con chiarezza un tratto costitutivo del desiderio umano: questa «nostalgia lega il soggetto all'oggetto perduto, nostalgia tramite cui si esercita tutto lo sforzo della ricerca. Essa caratterizza il ritrovamento del segno di una ripetizione impossibile, visto che per l'appunto non è lo stesso oggetto, non potrebbe

¹⁰ S. Freud, *Lutto e melancolia*, in Id., *Metapsicologia 1915-1917*, Newton Compton, Torino 1976, p. 123.

esserlo»¹¹. Questa ripetizione che non è ripetizione, ricerca dell'identico di cui s'ignora il differire, è la chiave per provare a intendere la nostalgia non nel senso di un claustrofobico ritorno al passato o al grembo materno, ma nel segno dell'apertura e della creatività umana a partire da un'assenza radicale e strutturante. La ricerca dell'origine è una missione destinata a fallire: solo la consapevolezza di questo scacco può trasformare la nostalgia regressiva in apertura e accettazione dell'altro reale.

Non solo: proprio per la sua fundamentalità, il modo con cui si sosta nella mancanza condiziona il modo in cui si vive la perdita. In fondo, le diverse perdite di cui ogni esperienza biografica conserva le ferite non fanno che ricordare l'impossibile totalità e l'impossibile pienezza, sono cioè altrettante pietre d'inciampo, ostacoli dell'immaginario che si pensa onnipotente. La mancanza, che non è solo mancanza di, ma mancanza a, riguarda il soggetto, è nel soggetto, ne è parte: un non essere che non è accidentale, ma è parte integrante e costitutiva dell'esperienza umana. Quando la nostalgia dimentica l'impossibilità del ritorno o, meglio, non accetta che ogni ritorno non è un ritorno all'identico, ma al mutato, si trasforma in delirio. Se, al contrario, ne fa tesoro e si sperimenta come consapevolezza del trauma dell'esistenza, può aprirsi al futuro e costruire daccapo, tornando dove non è mai stata.

Nostalgia diventa quindi consapevolezza dell'irreversibilità, e al contempo dolore della generatività che implica la morte, la sua insuperabilità, ma la riconfigura. Secondo Jankélévitch, «l'unicità della vita e l'irrevocabile della morte che ne limita la durata e che sigilla il nostro destino fanno di ogni istante del divenire un evento primultimo: e di conseguenza tutto ciò che è stato, tutto ciò che è passato, tutto ciò che ha fatto parte del nostro tempo vitale è oggetto di un attaccamento infinito»¹². La nostalgia, dunque, non è altro che una reazione, impotente, «contro l'irreversibile»¹³.

Anche Jankélévitch assegna alla nostalgia uno statuto ambivalente: esistono a suo avviso una nostalgia chiusa e una nostalgia aperta. Quanto alla prima, «la forma elementare della nostalgia, a un tempo la più semplice e la più ottimista, è quella in cui il ritorno è capace di compensare esaustivamente la partenza»¹⁴. La nostalgia aperta, invece, è dinamica: «se il desiderio del ritorno è il sintomo di una nostalgia chiusa, la delusione che afferra il nostalgico e il dimenarsi infinito che segue a questa delusione sono il sintomo di una nostalgia aperta»¹⁵. La delusione

¹¹ J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi. 1959-60*, Einaudi, Torino 2008, p. 9.

¹² V. Jankélévitch, *L'irreversible et la nostalgie*, Flammarion, Paris 1974, p. 368.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 349.

¹⁵ *Ivi*, p. 360.

di cui il nostalgico è portatore può innescare un infinito muoversi in avanti, un infinito sperimentare, una ricerca densa di possibilità nell'istante in cui abbandona l'impossibile.

Seguendo ancora Jankélévitch, ad accomunare l'esperienza della perdita e della mancanza è l'assenza. La coscienza nostalgica, a suo avviso, è legata con la separazione e con l'assenza: «la nostalgia è una melanconia umana, resa possibile dalla coscienza, che è coscienza di qualcosa d'altro, coscienza di un altrove, coscienza di un contrasto tra passato e presente, tra presente e futuro. Questa coscienza ansiosa è l'inquietudine del nostalgico. Il nostalgico è, allo stesso tempo, qui e là, né qui né là, presente e assente, due volte presente e due volte assente»¹⁶. Un dato, quello della separazione e dell'assenza, inaggrabile, una paradossale ed effettiva presenza nell'esperienza di ciascuno. Proprio per questo suo legame con l'assenza, con i tentativi di camminarle accanto senza colmarla – perché per definizione incolmabile – la nostalgia abita nelle pieghe del tempo che trascorre.

La nostalgia è pertanto la risonanza affettiva della temporalità: dice del rapporto degli esseri umani con il già stato, con la storia, filtrata attraverso le verità e gli inganni della memoria. In certa misura, essa può considerarsi come un bisogno di continuità radicato nell'esperienza della discontinuità, ricorrente domanda su chi si è, a cui si risponde a partire da chi si vuole essere. Un bisogno di continuità che rassicuri, contiguo al bisogno di un riparo, di una dimora, di una dimensione che non è soltanto spaziale né soltanto temporale. Il bisogno di continuità corrisponde pertanto al bisogno di dimora, a partire dalla percezione della perdita, dalla convivenza con la mancanza. La nostalgia che non accetti tale convivenza, incapace di esercitare una forza cicatrizzante, diventa disperazione, «si rovescia in trauma, ovvero in un legame indissolubile con una ferita tanto irreparabile quanto innominabile, il cui dolore non passa mai e condiziona senza sosta il presente di chi ne è affetto»¹⁷, diventa introiezione dell'oggetto che ferisce e che, dimorando in noi, non si può disattivare. Al contrario, il bisogno di continuità demitizza l'origine, la dimora, ne assume l'assenza o la natura immaginaria, la differisce nel tempo, la inganna e la rovescia in una dinamica progressiva, che costruisce a partire dall'assenza. Si può ipotizzare che la nostalgia sia l'incontro dello spazio e del tempo, la loro tangenza, la loro stoffa comune.

Mediante una serie di slittamenti semantici, la nostalgia si trasforma così da dolore per il ritorno a consapevolezza della sua impossibilità, da bisogno della dimora, dell'origine identica in cui abita l'indistinzione a sentimento di chi, soprav-

¹⁶ V. Jankélévitch, *La nostalgia*, in «Lettera internazionale» 115(1) (2013), p. 6 (brano tratto da *L'irreversible e la nostalgia*).

¹⁷ J. Kasper, *Trauma e nostalgia*, Marietti 1820, Milano 2021, p. 17.

vissuto al richiamo melodioso e mortifero di una casa perturbante, addomestica la mancanza, accetta la perdita, ascolta e ricorda il passato sapendo che la sua continuazione sarà inevitabilmente una continuazione di altro, e dunque una creazione. Scrive Saidiya Hartman:

I ribelli, i va' e vieni, e io stessa siamo tutti dei "ritornati" che girano attorno al passato, ripercorrendo le rotte che avrebbero portato a presenti alternativi, recuperando i sogni irrealizzati e sconfitti, attraversando vite parallele. La speranza è che il *ritorno* possa risolvere vecchi dilemmi, trasformare la sconfitta in una vittoria, e dare origine a un nuovo ordine. E la delusione è che non si può tornare a una condizione precedente. La perdita ti ri-crea. Il ritorno ha a che fare tanto con il mondo a cui non appartieni più, quanto con quello nel quale devi ancora farti una casa¹⁸.

Nostalgia è farsi una casa sapendo che il ritorno a casa non sarà possibile; provare dolore per questa impossibilità, ma sentire che si tratta di un dolore generativo, di quell'unica generazione attingibile dagli umani, impastoiata d'assenza, di mancanza. Ogni casa da cui si parte è perduta: se anche vi si potesse tornare, essa sarebbe irriconoscibile. La lacunosità dell'esperienza non è riparabile: per questo continuare, persistere, riconoscersi mediante il racconto sono altrettanti tentativi di costruire ponti sospesi nel vuoto, che imprimano una direzione o permettano di mutarla, che impediscano di precipitare in quel passato che non è più, ma che può far male. La nostalgia e chi la avverte sanno quindi dell'abisso, della virtualità del pericolo di cadere. Com'è per il funambolo ritratto da Paul Klee, così è per il nostalgico: guardare indietro o sotto compromette il suo equilibrio, ma è solo sapendo dell'abisso che può andare avanti – anzi lo deve fare per non precipitare. Portare se stessi sulla fune, chiedersi a ogni passo chi si è, traduce quel bisogno di continuità che è inscritto nell'esperienza della nostalgia, e diventa anzi il punto esatto in cui essa incontra la narrazione e il riconoscimento.

Quest'intersezione è stata colta in modo molto efficace in alcuni recenti lavori di Jorge Montesó-Ventura, secondo cui il modo in cui si guarda al passato e lo si presentifica incide fortemente sul tipo di narrazione di sé che si fa. Il tentativo fallimentare di riprodurre il passato esattamente per com'è non permetterà al soggetto di raccontarsi in altra modalità se non in quella che «la tradizione o il ricordo concreto dettano»¹⁹, per cui il soggetto promette a se stesso fedeltà a partire da un imperativo esteriore, eteronomo. Viceversa, se si è capaci di accettare la transito-

¹⁸ S. Hartman, *Perdi la madre. Un viaggio lungo la rotta atlantica degli schiavi*, Tamu, Napoli 2021, p. 129.

¹⁹ J. Montesó-Ventura, *El camino nostálgico hacia el reconocimiento de sí*, in «Isegoría», 65 (2021) e07, p. 7.

rietà del tempo e il mutamento del sé che in esso si dispiega, la nostalgia sarà certo l'accompagnamento affettivo di tale accettazione, ma ci si potrà raccontare tenendo conto del differire, della non identità, abbandonando la pretesa di un'equazione compiuta e perfetta tra l'esperienza per com'è accaduta e il suo ricordo.

La nostalgia riflessiva – per usare una categoria di Boym – e quella aperta – per riprendere Jankélévitch – implica un modo di narrarsi rivedibile, una ricerca della continuità nella discontinuità che mantenga vivo il percorso verso il riconoscimento di sé. Proprio a questa costellazione sembrano far riferimento, come si vedrà, i tre graphic novel a cui è dedicato il prossimo paragrafo. Lo sguardo nostalgico non serve a redimere il passato con i suoi dolori, con le sue ferite. Serve piuttosto ad aprire un futuro inedito, a cicatrizzare la sofferenza interrompendo il potere del passato sul presente e sul futuro. Riconoscersi significherà pertanto abbandonare la pretesa di ritrovarsi identici, percorrendo malsicuri sentieri a ritroso, ma inaugurare nuovi percorsi, raccontarsi altrimenti con il coraggio di chi non conosce la meta, consapevole che il passato contiene perle a cui restituire vita, ingorghi e vortici che occorre monitorare e da cui è necessario prendere distanza. La nostalgia diventa in questo modo l'affetto che induce un racconto ulteriore, che ritesse un'esperienza strutturata come intermittenza e che a partire dal vuoto, dall'assenza e dalla mancanza istituisce e crea nuovi sensi del mondo, e interpretando agisce in senso trasformativo.

Se il riconoscimento di sé – inteso tanto in senso individuale, quanto come un "noi" comunitario – è da intendersi come fiducia in una persistenza per altri, lontana da ogni ideologia della coerenza e della linearità, la narrazione deve misurarsi con la sfida della non linearità, della ricomposizione aperta e rivedibile della frammentarietà dell'esperienza, che non volge alla totalità né all'interezza, ma alla piechezza del finito – la presenza-assenza di un già stato che o si trasforma nel presente oppure si disattiva rendendolo innocuo. La nostalgia, allora, è sentimento, passione che il sé non può scegliere se provare o meno, e che invita ad ascoltare il passato non per farlo tornare, ma per riconoscerlo come tale, riaprendo una narrazione che poteva andare altrimenti, una virtualità non realizzata e che inevitabilmente si realizzerà nel futuro in modo differente. In tal senso, non vi è contraddizione fra l'affermazione che il passato è e deve essere inevitabilmente tale e l'idea per cui occorre riprenderne i fili interrotti, sapendo che occorrerà scucire prima di ricucire, strecciare prima di imbastire di nuovo, sciogliere i nodi che tengono prigioniere le possibilità. Riaprire il passato significa disattivare il potenziale mortifero che esso contiene, compresa la volontà ostinata e pericolosa di ritornarvi, di ripristinarlo come tale, che dice sempre del tentativo di ritornare al punto di partenza, privandosi della possibilità della differenziazione.

La nostalgia si affaccia in punta di piedi sul passato, frena l'impeto di un divenire progressivo apparentemente inesorabile, immagina senza delirio, si identifica differenziandosi da quel luogo, progetta anziché riprodurre fedelmente il già stato, costruisce legami nel futuro e riconosce la stoffa etica dei vincoli con chi non c'è più o non c'è ancora. Riconoscersi, in questo modo, prende definitivamente congedo dall'identificazione statica, per lasciare il posto a un desiderio di unificazione che non si compie, ma produce significazioni, istituisce forme della vita etica. I modi del narrare aprono la nostalgia, evitandone l'implosione regressiva: addomesticando l'assenza, la narrazione ne dà conto pur non esprimendola, ripercorre il dolore della mancanza raccogliendo insieme le tracce che esso lascia nelle storie: una mancanza incolmabile, un'assenza che la presenza non cancella, ma che è anzi condizione di possibilità di ogni azione, di ogni istituzione.

Narrare non significherà dunque riprodurre la vita trascorsa, ma tornarvi in modo creativo, mediante una lettura ulteriore che non cerca nel passato uno specchio in cui identificarsi, ma ne riconosce le virtualità deformanti, la persistenza nel presente quando non lo si lascia andare o quando il già stato non smette di produrre ingiustizie, di essere invocato in modo strumentale, di essere manipolato contro il futuro. Riconoscersi narrandosi è possibile se attraverso la parola si mobilitano i tempi, non per cancellare l'irreversibile nell'attesa di una ricomposizione dell'identico, ma per accoglierli dentro di sé come assenti, come altri, che proprio perché mancanti possono finalmente lasciare la loro presa sul futuro e permettere al desiderio di creare. La parola accompagna questa nascita del nuovo, ne delinea i contorni, ne definisce le relazioni interne, si posiziona alla giusta distanza e, infine, lascia il posto al silenzio delle immagini. Raccontare non è riprodurre, ma reinventare, accogliere il bisogno di continuità e di dimora, senza che queste si trasformino in prigioni.

2. Tre racconti

Nelle tre narrazioni scelte in questo contributo, l'assente per cui si prova nostalgia è la fonte della creatività e della possibilità del nuovo, transita e si trasforma con le generazioni oppure, per certi aspetti, diventa accettazione o consapevolezza. Quando non compie questo lavoro, l'assente si trasforma in un riconoscimento cercato e non ottenuto, immobilizza la vita e la disintegra. In altre parole, si prova nostalgia verso ciò che non c'è ancora, a partire dalla consapevolezza del dolore inscritto nel passato, della sua completezza irrecuperabile, della sua impossibile redenzione. A partire dall'irredimibilità del tempo assente, si intensifica la volontà di costruire un futuro redento, liberato dall'oppressione, progettato attraverso legami di libertà e solidarietà. Nostalgia è definitivamente desiderio di tornare dove si diventa almeno in parte consapevoli di non essere mai

stati. Proprio perché non è stato ancora, il tempo della nostalgia è il futuro, e il tempo della narrazione non è quello della linearità, piuttosto quello della simultaneità che non riempie l'assente ma lo trasforma. Il tempo è realmente assente e di questa assenza occorre fare memoria, altrimenti lo si reifica, lo si considera come un possesso, da un lato sottovalutandone il potere, dall'altro reificandolo come fosse un oggetto imm modificabile, statico, irremovibile. Che il passato sia stato, che sia irreversibile, non significa che ci si debba rassegnare al dolore che ha prodotto, senza tentare di eliminare o ridurre la sofferenza in vista di un'emancipazione possibile. Da questo punto di vista, raccontarsi permette di tornare creativamente sul passato, esercitare una vigilanza critica e riflessiva sul presente e illuminare di senso il futuro, riconoscendosi "co-autori" non certo della propria esistenza, ma del suo senso²⁰.

Il racconto per parole e immagini proprio del graphic novel crea uno spazio-tempo supplementare, particolarmente adeguato a ospitare la complessità narrativa e la pluralità dei punti di vista. Il non detto delle immagini, i dialoghi omessi e immaginabili, il silenzio che si fa colore e linea dicono della liminalità di un tempo che è insieme presente e assente e sul cui scarto si produce la dinamica riconoscitiva della narrazione. Forma e contenuto si contaminano, in un percorso verso il riconoscimento di sé che non si conclude, ma si apre al contatto e all'attraversamento dell'altro.

Le tre linee narrative, pur nella loro evidente differenza, sono accomunate dal loro statuto di percorsi del riconoscimento, più o meno riuscito, più o meno felice. I racconti dei protagonisti dei tre romanzi, ciascuno irretito dal sortilegio di un passato che non passa, si muovono in un luogo temporale o fisico che finiscono per riconoscere come perduto in modo irrevocabile, irraggiungibile o mai esistito, e in quanto tale come punto d'innescio per un nuovo inizio, oppure conclusione infelice di false partenze. Ci si riconosce così a partire da quella discrepanza tra ciò che si voleva essere e che non si è diventati, sia come singoli che come comunità. Eppure, dal riconoscimento di questo scacco, dalla sfasatura di questi tempi, si ricomincia a tessere la trama della vita e della storia. Le vite narrate, con un tratto limpido e dolorosamente leggero, concorrono al processo di auto-riconoscimento dei personaggi o delle comunità da cui provengono. Raccontandosi ci si riconosce capaci della seconda possibilità, si nega non tanto il già stato, con il suo carico di dolore, ma il suo potere condizionante sul presente o sul futuro: lo si depotenzia, fino a desiderarne lo spegnimento. La nostalgia, per questo, non è semplicemente ritornare indietro, ma attraversare il dolore e il conflitto dando respiro al futuro, presa d'atto dell'irreversibilità che può essere anche una benedizione.

²⁰ Cf. P. Ricoeur, *Sé come un altro*, Jaca Book, Milano 1993, p. 325.

2.1. Sulla strada verso casa: Alfred, Come prima

In questa vicenda, il sentimento della nostalgia può essere considerato un mediatore tra narrazione familiare e storia pubblica. *Come prima* è il racconto di un ritorno a casa, un ritorno quasi casuale, certamente non scelto. Siamo nel luglio del 1958: due fratelli si ritrovano dopo più di vent'anni di lontananza e silenzio. Fabio, il più grande, se n'era andato da Procida negli anni Trenta, aveva aderito al fascismo ed era partito per l'Africa. La famiglia, antifascista e vittima della violenza squadrista, lo aveva allontanato in modo irrevocabile. Finita la guerra, Fabio si trasferisce in Francia, dove conduce una vita sregolata, rincorrendo passioni e falsi desideri, a partire dal sentimento di una colpa mai espiata, legata a doppio filo con la perdita e introiettata come una ferita autodistruttiva. Dopo molti anni, il fratello Giovanni lo rintraccia, lo raggiunge e gli chiede di accompagnarlo in Italia per riportare lì le ceneri del padre defunto, anche se si scoprirà alla fine che così non è, che il padre non è morto e che non desidera altro che congedarsi definitivamente dal figlio dinanzi alla morte imminente. Si snoda a partire da qui il racconto di un ritorno a casa, di una riconciliazione tra le memorie e le persone. La ricitura del rapporto dice della nostalgia di una casa ancora a venire, nella distanza di un tempo lontano e sofferente in cui nessuno, apparentemente, ha sentito la mancanza degli altri o ha cercato di avere notizie.

Il ritorno a casa diventa una modalità di perdono dopo l'attraversamento del conflitto, un viaggio reale e simbolico verso un passato ormai irraggiungibile, destinato a trasfigurarsi nel futuro. In questo romanzo grafico è evidente come la tonalità affettiva della nostalgia istituisca un orizzonte terzo in cui tempo e spazio si toccano fino a fondersi in un'unica dimensione. La storia si intravede mediante il complesso lavoro della memoria, che trattiene o lascia andare, ma la cui costruzione è sempre legata al *tra* dei ricordi, alla loro polifonia. Proprio grazie a questo stare *tra*, la differenza tra le memorie, la loro parziale inconciliabilità rendono possibile la parola che cammina sull'orlo dell'incomprensione. Il racconto si fa allora riconoscimento di sé attraverso l'altro che ascolta e accoglie la narrazione, un sé non monolitico, che vive del chiaroscuro della vita morale.

La nostalgia per una casa è nostalgia per la riconciliazione delle narrazioni: non è semplice ritorno, è piuttosto un oltrepassamento. Lo testimonia in modo emblematico un racconto nel racconto, l'episodio legato a Giovanni che confessa a Fabio di essere diventato padre di una bambina, messa al mondo con Maria, una donna un tempo legata allo stesso Fabio. Nessuno, sembra voler dire Alfred in queste pagine, è esente dal compiere il male. Ciascuno di noi può ferire l'altro, e ciascuno ha qualcosa da farsi perdonare. Dopo aver ascoltato la storia di Giovanni e Maria, Fabio replica con queste parole: «L'assenza... quando dura troppo, cancella i vol-

ti... bisogna starci attenti»²¹: occorre tornare, pur sapendo del mutamento; occorre accettare che non si è più e che si è ancora. L'immagine finale dell'abbraccio tra i due fratelli è il culmine di un percorso in cui ci si riconosce, ci si congeda. Fabio resterà, Giovanni partirà: un passaggio di consegne, un inizio nuovo e possibile solo dopo essere scesi a patti con il passato, senza cancellarne le ferite. L'autore sceglie, per questa scena finale, di utilizzare colori che nel corso del racconto aveva riservato solo alla memoria di una felicità apparentemente perduta.

2.2. Nostalgia della comunità: Joe Sacco, Tributo alla terra

Questo romanzo grafico è propriamente un'inchiesta giornalistica. Dalle storie che l'autore narra emerge chiaramente una dimensione comunitaria della nostalgia. È un reportage sulle comunità dei Territori del Nordovest, popolati dai Dene. Si tratta di un racconto stratificato, dalle molte voci e storie che s'intersecano e pluralizzano le interpretazioni. L'economia di sfruttamento delle risorse naturali ha smembrato le comunità di aborigeni, e chi è restato ha accettato compromessi o ha consumato la propria esistenza nel dolore. Questo lavoro, da un lato, fotografa la realtà di comunità tutt'altro che pacifiche e, dall'altro, denuncia in modo documentato la distruzione sistematica della cultura e della vita locali. La nostalgia di un passato di cui è difficile fare memoria, in questo caso, è quasi impossibile da trasformare in ricostruzione, ma tutti i protagonisti avvertono l'esigenza di progettare e immaginare un futuro diverso a partire dal desiderio del ritorno e dalla concomitante consapevolezza che quel luogo e quel tempo sono per sempre distrutti, passati, e che occorre ricostruire dal deserto e dalle macerie. Il colore è ottimamente sostituito dal tratteggio e dalla fedeltà giornalistica al dettaglio.

All'interno del romanzo si possono distinguere quattro filoni narrativi: il primo indaga il saccheggio delle risorse messo in atto dall'industria estrattiva, che distrugge i luoghi e al contempo porta ricchezza; il secondo racconta della depredazione culturale, condotta attraverso il tentativo di cancellare identità e memorie, e gli abusi compiuti nelle *residential schools*, dove venivano letteralmente deportati i figli degli abitanti locali²²; il terzo fa luce sull'impatto ambientale della distruzione delle comunità locali e sulle sue conseguenze in termini di cambiamenti ed emergenza climatici; il quarto è costituito dal racconto dell'autore, che narra il suo viaggio e il suo vissuto, mediante una cronaca della coscienza e delle sue risonanze. Sacco nel suo racconto riesce a fotografare bene la conflittualità delle comunità locali, sempre in bilico tra l'accettazione della depredazione per la sopravvivenza e

²¹ Alfred, *Come prima*, p. 218.

²² Per questi crimini si è costituita in Canada una Commissione Verità e Riconciliazione.

il desiderio di ribellarsi al dominio e allo sfruttamento. Le narrazioni delle persone intervistate da Sacco partono anch'esse dalla nostalgia: il livello di distruzione dei territori dei Dene lega tal sentimento alla consapevolezza – e al desiderio – di un impossibile ritorno ai luoghi incontaminati.

Il richiamo alla terra, presente fin dal titolo, è centrale per la nostalgia anche in un altro senso. Ciò che è stato imposto dagli sfruttatori è un modo di stare in relazione con la natura, con la terra, una modalità ingrata, secondo molti Dene, di abitare la Terra. Di questo molti dei personaggi del racconto provano nostalgia e da questo desiderano ricominciare, consapevoli che una parte di distruzione, almeno nel breve e medio periodo, è ormai irrevocabile. Si può parlare di comunità fragile, che si è frantumata con le operazioni di *fracking*, e di una narrazione che permette di sottoscrivere in modo riflessivo l'appartenenza a una comunità. Emblematico appare il riferimento a due volti della comunità, che potrebbero forse corrispondere ai due modelli di nostalgia tratteggiati sopra con Boym. Il primo volto della comunità è quello fusionale, immaginato esistente prima del trauma. Il secondo volto è quello che segue il trauma, e restituisce l'immagine di un percorso, di un avvenire in costruzione.

Così alcuni personaggi danno conto di tale doppio volto della comunità: «trovavi te stesso nel cerchio della comunità»²³; «avevamo una tale fiducia gli uni negli altri... Che, sì, sarebbe andato tutto bene...»²⁴. Il sentimento di appartenenza alla comunità non può che diventare mediato dopo il trauma della distruzione, del tentativo sistematico di cancellazione di una cultura. Diventa mediato, consapevole, anche il rapporto con la terra, centrale per il riconoscimento di sé dei Dene e per la loro stessa sopravvivenza. Secondo i Dene, «la terra si prega e si paga»²⁵. Solo in quanto non possesso il legame con la terra può considerarsi una vera e propria relazione vivente, all'insegna della cura²⁶ e di un utilizzo non rapace²⁷ delle risorse naturali. Il rapporto di proprietà tra uomo e natura è per i Dene rovesciato: «la terra non è nostra, siamo noi della terra»²⁸. Apparteniamo alla terra, che non può essere interamente oggettivata o reificata.

Le rivendicazioni dei Dene non sono legate al possesso, ma a un modo di abitare la terra, una relazione che non si trasforma mai in dominio. Raccontarsi permet-

²³ J. Sacco, *Tributo alla terra*, p. 17.

²⁴ *Ivi*, p. 18.

²⁵ *Ivi*, p. 50.

²⁶ Spiega uno degli intervistati nel romanzo: «La città rende tutto e tutti insensibili. Sulla terra non è così. Ti prendi cura di tutto. Ti preoccupi con passione dei tuoi vicini» (*Ivi*, p. 246).

²⁷ «Dalla natura non devi prendere più di quel che ti serve», continua l'intervistato (*Ibidem*).

²⁸ *Ivi*, p. 62.

te loro di rientrare in contatto con una terra devastata, fare memoria del futuro, persino tornare a provare nostalgia per un legame con la terra rimosso, sradicato. La nostalgia di un'origine perduta e inevitabilmente mitizzata si trasforma in desiderio di fondare nuovamente una comunità e si confronta con i limiti del racconto, per cui non sempre raccontare riesce anche a riparare. Il narrativo si libera così dall'automatismo del senso: non basta raccontare per dare senso al passato.

2.3. Morire di riconoscimento mancato: Manuele Fior, *La signorina Else*

Con *La signorina Else* il racconto della nostalgia si fa intimo, si cela nelle pieghe del dialogo con se stessi. La protagonista sperimenta – perlopiù senza nominarla – una nostalgia che coincide con il desiderio del riconoscimento inaugurale, che rende possibile il respiro della vita. Si comprende, nel corso della storia, come il luogo di quel riconoscimento non sia mai esistito, che lo spazio della casa non è salvifico, non offre riparo, ma espone al dolore, alimenta la vulnerabilità, ferisce. La dimensione domestica – e, con essa, la nostalgia che la cerca – non può darsi che come distruzione di sé. La protagonista Else ritorna a casa dandosi la morte, è la casa la causa della sua morte.

Tratto da un racconto di Arthur Schnitzler, questo romanzo grafico narra la storia di una giovane donna che, per salvare il padre dal fallimento, è costretta a vendergli a un uomo facoltoso, in grado di erogare un prestito generoso alla sua famiglia e impedire così che il padre finisca in carcere per debiti; questo scambio iniquo avviene dietro esplicito favoreggiamento degli stessi genitori di Else. La vicenda si svolge a San Martino di Castrozza, luogo di villeggiatura della borghesia viennese degli anni Venti del Novecento. La storia si conclude con il suicidio di Else, che non resiste all'assenza di una casa intesa come luogo del riparo, e percepisce i racconti degli altri come troppo distanti da sé, perché possano diventare occasioni di riconoscimento.

Schnitzler adotta la tecnica del monologo interiore, che Manuele Fior traduce e accompagna con il colore, dove si condensa e si fa visibile la nostalgia e si fa tangibile il bisogno di continuità della protagonista. In questo senso, il colore lega, è filo che tiene insieme l'impossibile unificazione del soggetto. La dimensione intima della nostalgia è desiderio di riconoscimento al di là dei ruoli sociali, e si accompagna – invano – al desiderio di corrispondenza tra la consapevolezza di sé e il racconto dell'altro. La casa in questo caso è il luogo del dolore, del primo misconoscimento; per quanto narrato, questo dolore non è rimarginabile: non basta riconoscere se stessi raccontandosi. L'orizzonte chiuso dei legami familiari e delle convenzioni sociali, con la loro cattiva coscienza, rende impossibile comprendersi, attraversare lo spazio della divergenza. Ciascun mondo resta chiuso: quello di Else,

imprigionato nel trauma; quello della società, che guarda indifferente e ironica al dolore di chi sta ai margini.

Da questa doppia chiusura si può ricavare che, per essere generativo di riconoscimento, l'orizzonte del raccontarsi dev'essere relazionale e comprendere anche l'essere ascoltati, accolti e raccontati con amore. Senza questo, la nostalgia dell'assente diventa solitudine e rassegnazione, come la vicenda di Else suggerisce, perché non ha con chi condividere la costruzione e la creazione del nuovo. Il riconoscimento di sé tramite la narrazione, che la nostalgia come bisogno di continuità e riparo innesca, dice di un'uscita da sé, di una necessaria esposizione²⁹ all'altro che accoglie o rifiuta, promette o abbandona³⁰. La nostalgia di Else di una casa in cui avrebbe desiderato essere riconosciuta resta tale, non può trasformarsi in azione, sembra anzi scivolare lentamente nella freudiana malinconia. I toni cupi dei colori lo dimostrano, e, per quanto la narrazione della protagonista faccia da contrappunto vigile alle ultime vicende della sua esistenza, la disperazione non riesce a rovesciarsi dialetticamente nella speranza.

Istanza mortifera che impone un ritorno a un passato mai esistito o, viceversa, istanza progressiva che si fa affetto e tensione verso un futuro, la nostalgia si sperimenta nei tre romanzi grafici come una tonalità affettiva che accompagna la mancanza, vivendola alternativamente come una perdita irrimediabile o come l'occasione a partire da cui costruire percorsi inediti. In tutti i casi, essa si colloca là dove lo spazio e il tempo diventano una cosa sola, dove il bisogno di continuità diventa bisogno di riparo: bisogni attraversabili solo narrando ciò che non si può narrare, perché deve ancora avvenire, insieme.

3. Appendice. Del legame tra *Come prima* e la nostalgia: intervista a Alfred³¹

D: Si può considerare il suo lavoro *Come prima* come un lavoro che viene dalla nostalgia (questa parola indica il desiderio, il dolore del ritorno)?

R: J'ai commencé à travailler à ce livre, alors que je revenais vivre en Italie après avoir passé des années sans y mettre les pieds. J'avais peur de perdre des

²⁹ Sul racconto di altri come esposizione cf. H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2005; A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.

³⁰ Per la duplicità dell'altro, fra promessa e abbandono, cf. L. Alici, *Il terzo escluso*, San Paolo, Milano 2004.

³¹ Si ringrazia Alfred per l'intervista e per aver acconsentito alla sua pubblicazione.

souvenirs de mon enfance qui étaient en train de trop s'éloigner de moi... La nostalgie est donc à l'origine de mon travail sur ce livre.

Dans mon tempérament, je laisse une grande place au sentiment de la nostalgie. Comme une manière pour moi de ne jamais perdre de vue d'où je viens.

J'ai associé, à mon propre retour, les histoires d'après-guerre, de départs douloureux et de retours pas toujours simples, que j'ai toujours entendues de mes grands-pères italiens...

Ce livre est un mélange des récits de mes grands-pères vécus il y a soixante-dix ans, et de mes propres souvenirs.

D: La nostalgia ha un legame con la riconciliazione delle memorie, con il perdono?

R: On peut imaginer que le sentiment nostalgique permette aux êtres de se "retrouver"... C'est, en tout cas, sur cette idée que j'ai construit une partie de mon livre...

D: La nostalgia è legata solamente a dei luoghi oppure alle memorie che diventano un solo racconto?

R: Pour moi, tout est lié. Je note beaucoup de choses dans des carnets, depuis des années. Comme des journaux intimes dans lesquels je mélange souvenirs, voyages et rêves. Quand j'ouvre ces carnets, parfois quinze ans plus tard, j'éprouve à la fois une grande nostalgie et une grande joie... Et je lis ces notes comme une seule et même histoire.

Les souvenirs d'il y a trente ans rejoignent ce que je suis aujourd'hui, et je me sers de toute cette matière pour écrire une seule et même histoire.

D: Quale posto ha l'uso dei colori per indicare una memoria felice, ma perduta? Mi sembra che lei utilizzi i colori chiari per questo scopo (in particolare, l'abbraccio finale)

R: Dès le début de mon travail sur ce livre, je voulais que l'histoire se déroule sur deux temps. Les souvenirs en deux couleurs un peu passées, et le présent du récit.

Les dessins du souvenir sont un peu effacés, un peu en désordre, avec peu de couleurs... Comme le sont vraiment nos propres souvenirs. On se souvient des choses de manière incomplète, dans le désordre...

La scène des retrouvailles finales (l'abbraccio) est, effectivement, une manière pour moi de raconter que le passé vient de rejoindre le présent. Que ce lien a toujours été là, et qu'il est temps de se pardonner...

D: Secondo lei, è possibile riconciliare le memorie, tornare, oppure ogni ritorno è piuttosto una nuova partenza che non può azzerare ciò che è stato?

R: Je pense que nous ne sommes pas la même personne à quinze ans, qu'à vingt ans, qu'à cinquante ans, etc...

Mais nous portons bien en nous toutes ces personnes que nous avons été à différents âges.

On ne peut jamais revenir et retrouver les choses intactes.

On revient pour commencer quelque chose de nouveau, dans un endroit que l'on ne connaît plus tout à fait.

Les gens et les lieux changent tout le temps...

L'Italie de mon enfance n'est plus celle d'aujourd'hui.

Mais je garde en moi suffisamment de cette "Italie de mon enfance", pour pouvoir continuer à l'apercevoir autour de moi, quand je reviens...

D: È possibile perdonare? È necessario?

Je pense surtout qu'il est nécessaire d'essayer de vivre apaisé. Et pour y parvenir, nous avons toutes et tous des façons différentes de nous y prendre. Certaines choses ne sont sans doute jamais pardonnables. Par contre, je crois nécessaire d'apprendre à vivre avec, pour s'apaiser soi-même...

Art et reconnaissance dans *La Salle de bain* et *La Télévision* de Jean-Philippe Toussaint

Aude Jeannerod *

Abstract : Dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, le narrateur peine à reconnaître le monde qui l'entoure et les gens qui le peuplent – y compris lui-même – non seulement en raison de son dépaysement et de son isolement, mais aussi en raison de l'écoulement du temps qui rend le réel méconnaissable. En effet, la reconnaissance pose la question de l'identité et de la permanence de l'être dans le temps : je ne peux reconnaître que *ce qui subsiste*, mais surtout, je ne peux reconnaître une chose que *si je subsiste*. *In fine*, c'est dans l'œuvre d'art que le narrateur trouve un point d'ancrage rassurant, qui lui offre la stabilité nécessaire à la reconnaissance de soi.

Keywords : Art ; Reconnaissance ; Identité ; Temps ; Jean-Philippe Toussaint.

Art and recognition in *La Salle de bain* and *La Télévision* by Jean-Philippe Toussaint

Abstract : In Jean-Philippe Toussaint's novels, the main character hardly recognizes places or people – even himself – not

* ajeannerod@univ-catholyon.fr.

only because he is isolated and disoriented, but also because time flies, changing everything and making it unrecognizable. Recognition involves identity and permanence through time : I can only recognize something *that remains*, but most importantly, I can only recognize something *if I remain*. At the end, the character finds a reassuring anchor point in artworks, which bring him stability and self-recognition.

Keywords : Art ; Recognition ; Identity ; Time ; Jean-Philippe Toussaint.

Jean-Philippe Toussaint, né en 1957, est un écrivain belge contemporain, auteur d'une quinzaine de romans publiés en France aux éditions de Minuit. Dans chacun de ces romans à la première personne, le narrateur se trouve mis en difficulté par la réalité, que ce soit à cause d'objets du quotidien – comme le montrent les titres *L'Appareil-Photo* (1989), *La Télévision* (1997) ou *La Clé USB* (2019) – ou parce qu'il est aux prises avec des relations humaines difficiles – comme dans *La Réticence* (1991), *Fuir* (2005) ou *Les Émotions* (2020). Ce narrateur anonyme peine à trouver ses marques dans le réel : il a souvent du mal à reconnaître le monde qui l'entoure et les gens qui le peuplent – y compris lui-même.

Plus spécifiquement, le rapport entre art et reconnaissance semble central dans deux de ses premiers romans : *La Salle de bain* (1985) et *La Télévision* (1997). Chacun raconte un dépaysement doublé d'un isolement : le narrateur de *La Salle de bain* s'enfuit d'abord à Venise, où il se claquemure dans un hôtel puis dans un hôpital, et de retour à Paris, il s'enferme de nouveau, cette fois-ci dans sa salle de bain ; quant au narrateur de *La Télévision*, en l'absence de sa famille comme de ses voisins, il passe un été seul à Berlin afin d'écrire un livre.

Ces deux narrateurs, dans des villes étrangères, ont du mal non seulement à reconnaître les lieux dans lesquels ils se trouvent ou à reconnaître autrui, mais également à se reconnaître eux-mêmes – d'une part à cause du dépaysement et de l'isolement qu'ils connaissent, d'autre part en raison de l'écoulement du temps qui rend le réel méconnaissable. Toutefois, nous verrons aussi, *in fine*, que ces deux narrateurs trouvent dans l'œuvre d'art un point d'ancrage rassurant, qui leur offre la stabilité nécessaire à la reconnaissance de soi.

En effet, la reconnaissance pose la question de l'identité et de la permanence de l'être dans le temps : je ne peux reconnaître que *ce qui subsiste*, mais surtout, je ne peux reconnaître une chose que *si je subsiste*. Aussi la reconnaissance est-elle un enjeu important dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, où s'exprime une profonde angoisse liée au passage du temps.

1. Reconnaître les lieux : être en terrain connu

La Salle de bain et *La Télévision* placent leur narrateur et personnage principal dans des villes étrangères ; et dans ces lieux qu'il ne reconnaît pas, cet historien de l'art parisien a vite fait de s'égarer. Comme l'écrit Paul Ricœur dans *Parcours de la reconnaissance*, la question des lieux est en lien avec la reconnaissance de soi : « la reconnaissance redouble la connaissance : "se remettre dans l'idée un lieu

qu'on a connu et où l'on se retrouve" ; c'est bien soi-même qu'on reconnaît, mais à la faveur de la marque d'un lieu : on s'y reconnaît»¹.

Ainsi, lors de son séjour à Venise, le narrateur de *La Salle de bain* se perd dans le labyrinthe des ruelles : « Nous nous égarâmes. Nous nous étions perdus. Edmondsson m'attendait au centre d'une petite place et j'en faisais le tour, m'engageant dans chacune des ruelles qui la bordaient pour tâcher de reconnaître quelque vue familière. Vainement»². Ici, aucun sentiment de familiarité ne lui permet de retrouver son chemin ; mais même dans les lieux qu'il fréquente assidûment, comme l'hôtel dans lequel il séjourne, le narrateur s'égaré : « De retour à l'hôtel, je me perdis dans les étages. Je suivais des couloirs, montais des escaliers. L'hôtel était désert ; c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part»³. L'errance dans les couloirs de l'hôtel devient un véritable motif, qui donne lieu à des scènes cocasses, comme lorsqu'il fait irruption dans le bar de l'hôtel « en sous-vêtement, avec [s]a serviette et [s]es affaires de toilette»⁴ à la main. Mais au-delà du comique de situation, cela montre l'inadaptation du narrateur au monde qui l'entoure, perpétuellement en décalage avec les choses et les êtres.

À l'inverse, il éprouve une certaine satisfaction lorsqu'il retrouve un lieu familier, c'est-à-dire lorsque la ville étrangère lui devient enfin connue et qu'il peut donc la reconnaître, afin de s'y reconnaître : « Je commençais à bien connaître l'hôtel, je ne me perdais plus dans les couloirs»⁵. Une fois familiarisé avec son hôtel, il y trouve ainsi une forme de réconfort :

Lorsque j'entrai dans le hall de l'hôtel, j'eus le sentiment de connaître les lieux. Les boiseries avaient été cirées, le velours des fauteuils était lisse. Mes pas, sur la moquette, produisaient un son feutré. Le réceptionniste était toujours derrière son bureau, immuable, les lunettes d'écaille en équilibre sur le nez⁶.

Comme l'écrit Paul Ricœur : « certains objets familiers ont pour nous une sorte de personnalité qui fait que les reconnaître, c'est se sentir avec elles dans un rapport non seulement de confiance mais de complicité»⁷. Ce caractère rassurant contraste avec le sentiment d'inquiétante étrangeté que le narrateur de *La Salle de bain* peut éprouver dans son propre appartement parisien : « Je ne connaissais rien de cet évier qui me faisait face, de cette pile de vaisselle, de cette cuisinière. [...]

¹ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, Stock, Paris 2004, p. 22.

² J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, Minuit, Paris 2005, p. 87.

³ *Ivi*, pp. 56-57.

⁴ *Ivi*, p. 57.

⁵ *Ivi*, p. 62.

⁶ *Ivi*, p. 124.

⁷ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, cit., p. 101.

Je voyais les détails, regardais sans me décider à entrer. Debout dans l'embrasement de la porte, j'avais le sentiment de me trouver devant un lieu inconnu⁸. Ainsi, cette dialectique de l'étranger et du familier, du dépaysement et de la reconnaissance vient se compliquer de la difficulté du sujet à se reconnaître – non seulement à reconnaître/identifier le lieu où il se trouve, mais aussi à se reconnaître/s'identifier lui-même. Le motif de l'égaré dans des lieux, connus ou inconnus, n'est qu'une manifestation des troubles qui parcourent l'identité du sujet dans les romans de Jean-Philippe Toussaint.

Ces troubles sont liés à la fuite inexorable du temps, comme le montre la scène du survol de Berlin en avion, dans *La Télévision*. Dans un premier temps, le narrateur prend plaisir à reconnaître les monuments berlinois :

Assis à l'arrière de l'avion qui filait fluidement dans le ciel, je reconnaissais ici ou là quelque monument dont les formes caractéristiques se profilait en contrebas, la Siegestsäule, isolée au cœur de son étoile d'avenues presque désertes, ou le Reichstag, massif et la pierre noire de crasse [...]. Plus loin, passée la porte de Brandebourg, non loin du pont de la Potsdamerstrasse, comme des ailes de cerf-volant fracturées, des gréments de navires échoués en bordure de la Spree, se dessinaient les formes métalliques et dorées des bâtiments de la Philharmonie et de la Staatsbibliothek⁹.

Les noms propres des lieux berlinois les plus célèbres agissent comme des repères, pour le lecteur comme pour le narrateur. Puis ce dernier constate avec effroi les mutations urbaines qui se déroulent sous ses yeux :

[C]e qui me frappait le plus, tandis que nous repartions maintenant vers le nord en survolant de nouveau à basse altitude le canal de la Spree, c'était la quantité invraisemblable de travaux que l'on apercevait un peu partout dans la ville. Où que le regard se posât, c'était partout des trous et des chantiers, des avenues éventrées et des immeubles en construction, des grues et des pelleuses, des barrières métalliques, des palissades, les travaux plus ou moins avancés, simple trou gigantesque dans lequel on finissait d'établir les fondations, réseau de tiges métalliques fixées dans une chape de béton, ou déjà ébauche de construction, premier étage naissant, surgi du sol et arrêté en chemin¹⁰.

⁸ J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, cit., p. 33.

⁹ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, Minuit, Paris 2002, pp. 178-179.

¹⁰ *Ivi*, p. 180.

Tel Baudelaire, qui écrit dans *Les Fleurs du mal* que « la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel »¹¹, le narrateur peine à reconnaître la ville où il vit. Cette hantise du méconnaissable liée au passage du temps se retrouve dans la question de la reconnaissance d'autrui et par autrui.

2. Reconnaître autrui, ou être reconnu

À première vue, la reconnaissance des êtres fonctionne dans les deux romans comme la reconnaissance des lieux : reconnaître des visages familiers a quelque chose de rassurant pour les narrateurs. Mais il s'agit également d'être reconnu : la reconnaissance mutuelle, le fait d'identifier et d'être identifié, procure un sentiment de stabilité réconfortante. Comme l'écrit Ricœur : « la question de l'identité se voit d'emblée mise en scène dans le discours de la reconnaissance [...]. N'est-ce pas dans mon identité authentique que je demande à être reconnu ? »¹². Lors de son séjour à l'hôpital, le narrateur de *La Salle de bain* se réjouit ainsi de retrouver tous les jours les mêmes visages : « Parfois, dans une allée, je souriais à une infirmière que je reconnaissais. Dans la rue, je m'arrêtais au tabac, puis j'allais généralement boire un café en face. Le jeune homme du comptoir commençait à me connaître, il savait que je prenais quelques gouttes de lait froid avec mon expresso »¹³. On voit ici aussi bien la posture active (« une infirmière que *je* reconnaissais ») que la posture passive (« Le jeune homme du comptoir commençait à *me* connaître ») ; à chaque fois, la reconnaissance est rendue manifeste par un geste (un sourire, quelques gouttes de lait froid) qui permet à l'autre de se savoir reconnu.

De la même manière, le narrateur de *La Télévision* trouve dans les habitués qu'il côtoie régulièrement à la piscine un point d'ancrage réconfortant :

Dans l'eau, nous étions un petit groupe d'habitués, qui, sans pour autant se saluer, encore moins s'adresser la parole, se retrouvait là tous les matins à barboter à peu près aux mêmes heures, trouvant dans la régularité de cette circonstance la source dérisoire d'une petite satisfaction [...]. Lentement, dans l'eau claire, j'écartais les bras parmi ces visages familiers, tel monsieur que j'avais aperçu la veille, telle vieille dame dont je reconnaissais le bonnet fleuri avec une pointe de gratitude émue, petit flot de stabilité, immuable et rassurant, au milieu

¹¹ C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, 1, Gallimard, Paris 1975, p. 85.

¹² P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, cit., p. 11.

¹³ J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, cit., p. 104.

de cette ville qui avait connu tant de bouleversements depuis, disons, les quatre-vingts dernières années¹⁴.

On trouve ici un adjectif déjà rencontré plus haut : dans *La Salle de bain*, c'était le réceptionniste de l'hôtel qui était qualifié d'*immuable* ; ici, c'est le bonnet fleuri de la vieille dame qui devient un « petit îlot de stabilité, immuable et rassurant ». Ainsi, à l'instabilité d'un monde en perpétuel mouvement car sujet à l'écoulement du temps, la reconnaissance oppose donc ce que Ricœur nomme « le fond de constance de la chose »¹⁵ ; cette immuabilité procure aux narrateurs de Jean-Philippe Toussaint un plaisir, ou du moins un soulagement, comme une pause dans l'écoulement ininterrompu du temps.

Toutefois, reconnaître autrui n'est pas toujours source de satisfaction pour les narrateurs ; celui de *La Télévision* éprouve ainsi un certain déplaisir à reconnaître des collègues de travail, alors qu'il se trouve en pleine séance de naturisme au parc de Halensee : « Je les avais vus venir d'assez loin, je dois dire, mais il était trop tard pour les éviter maintenant, je ne pouvais plus faire demi-tour, toute retraite vers la pelouse était devenue impossible, déjà l'un deux me faisait un petit signe amical à distance »¹⁶. L'on voit qu'ici, ce qu'il cherche à éviter, ce n'est pas la reconnaissance *d'autrui*, mais *par autrui* : ce qu'il redoute, c'est *d'être reconnu*, car il éprouve de la gêne à être identifié dans cette situation précise – la nudité dans un espace public. Mais pour le narrateur de *La Salle de bain*, être reconnu, ce n'est pas seulement subir certaines interactions sociales un peu gênantes, cela lui cause une véritable inquiétude, comme ici dans un bus parisien :

À chaque arrêt, j'observais les gens qui montaient, surveillais les visages. Je craignais de rencontrer quiconque. Parfois, un profil entraperçu m'effrayait et je baissais la tête car il me semblait reconnaître quelqu'un, mais, dès que la personne me faisait face, la vue de son visage inconnu me soulageait et, avec bienveillance, je la suivais des yeux jusqu'à ce qu'elle eût pris place¹⁷.

Cette angoisse suscitée par le regard d'autrui, exprimée à de multiples reprises¹⁸, est liée à un trouble de l'identité, également visible dans la difficulté que le narrateur peut éprouver lorsqu'il s'agit de se regarder lui-même afin de reconnaître sa propre image, son propre reflet.

¹⁴ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, cit., pp. 137-138.

¹⁵ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, cit., p. 98.

¹⁶ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, cit., p. 58.

¹⁷ J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, cit., pp. 53-54.

¹⁸ «son regard posé sur moi me dérangeait. Je lui demandai gentiment de ne plus me regarder et, pendant quelques instants, je me sentis mieux.» (*Ivi*, p. 85) ; «Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu.» (*Ivi*, p. 94)

3. Se reconnaître : l'épreuve du miroir

Dans *La Salle de bain*, le narrateur se regarde, longuement et fréquemment, dans le miroir. Il scrute son image, comme s'il avait du mal à se reconnaître :

La tête tendue de profil, j'observais mon visage dans la glace, me penchais en avant pour mieux voir mon cou parsemé de poils sombres, épars¹⁹.

[...]

Debout devant le miroir rectangulaire des toilettes, je regardais mon visage, qu'éclairait une lampe jaune derrière moi. Une partie des yeux était dans l'ombre. Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, je le regardais fixement et me posais une question simple. Que faisais-je ici²⁰ ?

Face au miroir, le narrateur cherche à repérer le sourd travail du temps, à se rendre attentif à ce qui pourrait, peu à peu, le rendre méconnaissable : « Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. À chaque tour, une minute s'écoulait²¹. Il aimerait surprendre un changement visible, identifiable, qui lui permettrait de faire le lien entre deux états successifs de sa propre image (ce dont il se souvient et ce qu'il voit dans le miroir), mais cet instant lui reste insaisissable : « Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais²². Cette « menace contenue dans l'expérience [...] du méconnaissable²³ est explicitée par Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé* :

[R]econnaître [...], c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas, c'est avoir à percer un mystère presque aussi troublant que celui de la mort dont il est du reste comme la préface et l'annonciateur²⁴.

Se reconnaître, c'est donc constater les ravages du temps sur sa propre personne ; c'est ce qu'exprime le narrateur de *La Salle de bain* lorsqu'il déclare :

¹⁹ *Ivi*, p. 55.

²⁰ *Ivi*, p. 123.

²¹ *Ivi*, p. 26.

²² *Ivi*, p. 12.

²³ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, cit., p. 154.

²⁴ M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927, p. 110.

« c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié »²⁵. Comme l'écrit Sylvie Loignon : « L'inquiétante étrangeté de ce face-à-face avec soi-même est révélatrice de l'avancée de la mort, qui est à déchiffrer comme lent mouvement dans l'immobilité (la persistance) de l'image de soi »²⁶.

Le narrateur de *La Télévision*, quant à lui, ne se regarde pas dans un miroir de salle de bain, mais dans un écran de télévision éteint :

En continuant de regarder le téléviseur éteint en face de moi, je finis par remarquer que la partie de la pièce où je me trouvais se reflétait à la surface du verre. Tous les meubles et les objets de la pièce, comme vus à revers dans un miroir convexe à la Van Eyck, semblaient converger en se bombant vers le centre de l'écran, avec le losange lumineux et légèrement déformé de la fenêtre en haut du boîtier [...]. Moi-même, au centre de l'écran, je reconnaissais ma silhouette sombre immobile dans le canapé²⁷.

L'écran de télévision, une fois éteint, sert donc de surface réfléchissante ; mais c'est seulement par le détour de l'œuvre d'art « à la Van Eyck »²⁸ que le narrateur semble reconnaître son reflet. De la même manière, c'est l'image du *Portrait de Charles Quint*²⁹ par Christophe Amberger, observée sur un écran de surveillance au musée de Berlin, qui va de nouveau lui permettre de se reconnaître. Dans un premier temps, il peine à identifier le tableau : « Charles Quint, bien sûr, était méconnaissable sur l'écran du moniteur vidéo, et je ne parvenais pas très bien à discerner ce qui relevait de l'observation directe que j'étais en train de faire de ce qui appartenait à une connaissance antérieure que j'avais du tableau, beaucoup plus fiable et précise »³⁰. À cette image difficilement reconnaissable, le narrateur oppose donc la permanence du souvenir, qui lui permet de susciter avec précision l'image mentale du tableau :

Je fermai les yeux, et, debout dans ce couloir désert au sous-sol du musée de Dahlem, Charles Quint apparut alors lentement derrière mes yeux fermés. Il était là devant moi dans son cadre de bois, le corps légèrement penché en avant, les mains presque jointes au bas du tableau, qui regardait devant lui avec une calme

²⁵ J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, cit., p. 33. Voir aussi : « le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et [...] aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité » (*Ivi*, p. 38).

²⁶ S. Loignon, *Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint*, in « Textyles » 38 (2010), URL : <http://journals.openedition.org/textyles/308>.

²⁷ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, cit., pp. 101-102.

²⁸ Jan van Eyck, *Les Époux Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 82 x 62 cm, Londres, National Gallery.

²⁹ Christophe Amberger, *Charles Quint*, vers 1532, huile sur bois, 66,7 x 50 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

³⁰ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, cit., p. 196.

assurance, le menton recouvert d'une barbe légère, très fine, presque impalpable, comme un duvet de mousse. Son visage était lisse, juvénile, c'était un adolescent encore, cet homme qui régnait sur un empire, la peau de ses joues et de son front était pâle, presque blanche, légèrement écaillée, la peinture lézardée par endroits, le vernis fendillé, on pouvait même voir d'infimes craquelures à la surface de son visage³¹.

Le tableau subit lui-même les assauts du temps, comme le montre l'insistance sur la peinture « écaillée » et « lézardée », sur le vernis « fendillé » et « craquel[é] » ; mais ce vieillissement de l'œuvre, qui montre qu'elle a traversé le temps, n'est pas ce qui entrave le processus de reconnaissance : il y a bien ici une disjonction entre « observation directe » et « connaissance antérieure », mais c'est entre ce que le narrateur voit sur l'écran et dans son souvenir.

Et c'est précisément grâce à la permanence de ce souvenir que le sujet parvient à se reconnaître lui-même : « Je rouvris les yeux, et, lorsque je posai de nouveau le regard sur l'écran du moniteur, c'est mon propre visage que je vis apparaître en reflet sur l'écran, qui se mit à surgir lentement des limbes électroniques des profondeurs du moniteur »³². Comme l'explique Paul Ricœur en s'appuyant sur Bergson, le souvenir fait « coïncider la reconnaissance de soi avec la reconnaissance des images »³³ : en effet, pour que je reconnaisse une image, il faut que je m'en souvienne ; et pour que ce souvenir demeure en moi, il faut que moi-même je demeure. La permanence du souvenir atteste donc de la permanence de l'être : se souvenir du *Portrait de Charles Quint* par Amberger permet au narrateur de se reconnaître lui-même, en tant qu'être pensant et persistant. Et c'est une des fonctions que semble avoir l'œuvre d'art dans les romans de Jean-Philippe Toussaint.

4. Reconnaître l'œuvre d'art : un point d'ancrage

Selon Aristote, les hommes aiment à reconnaître la nature dans l'art : « si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui »³⁴. Et comme le commente Sophie Klimis : « Le plaisir esthétique découle donc de la mise en relation "inconsciente" et instantanée de deux représentations mentales d'objets (l'étant naturel pour le souvenir, le tableau, lui-même représentation ob-

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, pp. 196-197.

³³ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, cit., p. 175.

³⁴ Aristote, *Poétique*, Seuil, Paris 1980, p. 145.

jectivée de cet étant)»³⁵. Mais dans les romans de Jean-Philippe Toussaint, le processus s'inverse : le narrateur de *La Télévision* prend plaisir non pas à retrouver la nature dans l'œuvre d'art, mais au contraire à reconnaître l'œuvre d'art dans le monde. Historien de l'art, il a en mémoire une grande quantité d'images, qu'il *reconnaît* dans ce qui l'entoure. Par exemple, il reconnaît volontiers un Cranach, lorsqu'il aperçoit par la fenêtre sa voisine nue :

[U]ne jeune femme apparut à poil dans son appartement. L'envoyée du ciel (je la reconnus tout de suite, c'était une étudiante que j'avais déjà croisée deux ou trois fois dans le quartier) était entièrement nue et en tous points délicieuse, qui me faisait un peu penser à une créature de Cranach, Vénus ou Lucrèce, la même silhouette svelte et comme torsadée, fragile³⁶.

C'est encore un tableau de Cranach qu'il croit reconnaître à la piscine, alors qu'il observe des jeunes femmes entrant et sortant de cabines de bronzage :

[J]'eus soudain l'impression d'assister à une sorte de représentation grandeur nature de *La Fontaine de Jouvence*³⁷, ce grand et surprenant tableau de Cranach [...] où l'on voit un cortège de vieilles femmes décrépites entrer dans les eaux d'un bassin et en ressortir fraîches jeunes filles de l'autre côté, à ceci près qu'en l'occurrence c'était plutôt des jeunes femmes qui entraient dans les cabines de douche, les cheveux longs et en maillot de bain une pièce, les cuisses fermes et le ventre plat, [...] et que c'était des vieilles femmes qui en ressortaient quelques instants plus tard, quand je relevais les yeux après une nouvelle longueur de bassin, toutes bronzées, les jambes maigres et mal assurées vacillant sur le sol, la peau du cou desséchée, le décolleté creusé et osseux³⁸.

On retrouve le motif du vieillissement qui rend les corps méconnaissables, mais ici, le souvenir du tableau fonctionne en revanche comme une *fontaine de jouvence* pour le narrateur : par sa remémoration, par la permanence du souvenir, l'œuvre d'art lui permet de se reconnaître lui-même à travers le temps – presque à rebours du temps.

De la même manière, pour le narrateur de *La Salle de bain*, reconnaître l'œuvre d'art dans le réel va lui permettre de conjurer son angoisse face à la fuite perpé-

³⁵ S. Klimis, *Voir, regarder, contempler : le plaisir de la reconnaissance de l'humain*, in « Les Études philosophiques », 67 (2003), p. 473.

³⁶ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, cit., p. 38.

³⁷ Lucas Cranach, *Fontaine de Jouvence*, 1546, huile sur bois, 122 x 186 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

³⁸ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, cit., pp. 200-201.

tuelle du temps. C'est d'abord un autre personnage, le peintre Kabrowinski, qui lui raconte avoir reconnu une toile de Chaïm Soutine³⁹ dans des entrepôts de viande :

Il avait pris froid dans les longs hangars glacés, disait-il, cette nuit, parmi les demi-bœufs suspendus dont il nous faisait la description. Avec un fin sourire, citant Soutine, il parlait de viande crue, de sang, de mouches, cervelles, tripes, boyaux, abats entassés regroupés dans des caisses ; accompagnant les détails infects de gestes évocateurs qu'il terminait en éternuant⁴⁰.

Alors même que la description du cadavre de bœuf fonctionne comme un *memento mori*, la reconnaissance de l'œuvre d'art, en raison de sa permanence dans la mémoire individuelle et collective, permet de conjurer le passage du temps.

Surtout, c'est en reconnaissant l'œuvre du peintre Piet Mondrian dans un desert glacé – une dame blanche – que le narrateur parvient à endiguer la fuite du temps. D'abord, la fonte de la crème glacée le renvoie à son angoisse :

Je regardais la dame blanche fondre devant moi. Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. [...] Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait⁴¹.

L'anaphore de « Je regardais » insiste sur l'impuissance du sujet face à l'écoulement du temps. Comme l'écrit Gianfranco Rubino dans « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale » : « L'écoulement du temps peut devenir une source d'angoisse pour plusieurs personnages, qui en perçoivent le pouvoir destructeur »⁴². Mais il poursuit : « On peut souhaiter le neutraliser en l'arrêtant. Cette attitude débouche volontiers sur la haine du mouvement et l'apologie de l'immobilité, comme le montre, à plusieurs reprises, le narrateur de *La Salle de bain* »⁴³. En

³⁹ Chaïm Soutine, *Le Bœuf écorché*, 1925, huile sur toile, 202 x 114 cm, Grenoble, musée de Grenoble.

⁴⁰ J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, cit., p. 25.

⁴¹ *Ivi*, p. 86.

⁴² G. Rubino, *Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale*, in M. Dambre – B. Blanckeman (eds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012, URL : <http://books.openedition.org/psn/418>.

⁴³ *Ibidem*. Voir également les analyses d'A. Huguet, *Décourager la réalité ?*, in « Recherches & Travaux », 77 (2010), URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/430> ; L. Demoulin, *La fougère dans le frigo*, in M. Dambre – B. Blanckeman (eds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, cit., URL : <http://books.openedition.org/psn/420> ; A. Albright, *Expériences temporelles chez Jean-Philippe Toussaint*, in « L'Entre-deux », 9 (2021), URL : <https://www.lentre-deux.com/?b=159>

effet, le souvenir de la peinture de Piet Mondrian, que le narrateur reconnaît dans la dame blanche, va venir transformer cette vision :

Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. Depuis quelques semaines, j'y réfléchissais. D'un point de vue scientifique (je ne suis pas gourmand), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. Le chocolat onctueux sur la vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibré et rigueur, exactitude⁴⁴.

Reconnaissant « un Mondrian » dans cette vision de la dame blanche, le narrateur va pouvoir se reconnaître lui-même, c'est-à-dire éprouver la persistance, la permanence de son être, et ainsi fixer le temps et conjurer son angoisse :

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. [...] La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure⁴⁵.

Reconnaître « un Mondrian » dans un dessert glacé « rassure » le narrateur, car cela constitue un point d'ancrage, immobile et immuable, de son être. La reconnaissance de l'œuvre d'art dans le réel permet ainsi au sujet de s'opposer à l'écoulement perpétuel, que ce soit celui d'une glace à la vanille, ou celui du temps.

En conclusion, l'œuvre romanesque de Jean-Philippe Toussaint montre que la question de la reconnaissance est celle du rapport au temps : de la permanence ou de la mutabilité de l'être dans le temps. Comme l'écrit Ricœur : « Le Temps [...] se révèle agent double, de la méconnaissance et de la reconnaissance »⁴⁶. L'œuvre d'art, par sa permanence, parce qu'elle traverse le temps, à la fois en tant qu'objet et en tant que souvenir, dans la mémoire individuelle comme dans la mémoire collective, rassure le sujet quant à sa propre persistance et à sa propre identité.

⁴⁴ J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, cit., p. 15.

⁴⁵ *Ivi*, p. 90.

⁴⁶ P. Ricœur, *Parcours de la reconnaissance. Trois études*, cit., p. 103.

Art et reconnaissance : Le Chef d'œuvre inconnu de Balzac

Vinay Dominique *

Penser, c'est voir.

Honoré de Balzac, *Louis Lambert*

Bien au-delà de ce que permet la *mimesis*, toute œuvre suggère, développe, voire complique des trajectoires de la reconnaissance, et cela fait partie du jeu de la création : les questions de rencontre avec l'œuvre, de ressemblance et de dissemblance du créé artistique et de ce qui l'inspire, du microcosme qu'il convoque (qu'il soit extérieur ou intérieur, les pensées silencieuses de l'artiste ou le bruit du monde) avec ce qui le dépasse, toutes ces questions habitent la création. Peut-être pas en tant que nécessité intrinsèque de l'œuvre, mais parce qu'après avoir pris forme dans les mains du créateur, avoir reçu de l'artiste l'empreinte du réel, elle continue de jeter des ponts entre un dedans et un dehors : elle tisse des relations. Avec elle, le spectateur part en reconnaissance comme on part à l'aventure, dans une démarche exploratoire. Il détaille par exemple du regard une toile de Giorgione, de Raphael, de Poussin ; page à page, il parcourt chaque mot et chaque nuance d'une nouvelle de Balzac, traque les modèles et les sources, y cherche les héritages et l'originalité. Au contact de l'œuvre on pense, on parle ; question de reconnaissance de qui est vu, d'esthétique, d'épistémologie, de (re) connaissance de soi également, car dans une œuvre on peut aussi, parfois, se retrouver soi-même.

* dvinay@univ-catholyon.fr

La réflexion dans laquelle s'inscrit la revue *Metaxy* redimensionne la notion de reconnaissance dans l'art à l'échelle de l'homme, tout l'homme : l'œuvre révèle autant qu'elle est révélée et sa (re)connaissance est tenue pour possible. Prêter attention à l'art signifie se placer dans son espace et le qualifier comme lieu de pensée dans lequel il est possible de retrouver et reconnaître l'humain dans sa nature profonde et originelle ; un espace où l'on peut redécouvrir le Silence, considéré comme l'achèvement du sens. L'art est création d'un temps nouveau, d'une nouvelle réalité, qui révèle le sens intime de l'humain. Prolongement de l'artiste et espace d'hospitalité pour l'homme, l'œuvre permet sa reconnaissance. '

Un détour vers l'écrivain français Honoré de Balzac, auteur de la vaste *Comédie humaine* de trois à quatre mille personnages¹, semble intéressant pour sonder la théorie de la reconnaissance par l'art dans la France du XIX^e siècle. L'une de ses nouvelles, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, publiée en 1831 dans la revue *L'Artiste*, explore l'univers de peintres tels que Nicolas Poussin, François Porbus et Maître Frenhofer. Ce très court roman, une fiction d'atelier, fait défiler des tableaux, des discours, des regards croisés sur l'œuvre en tension entre le réel et l'idéal. Une idée singulière se dégage de cette histoire de peintres, dont on trouve d'ailleurs quelque écho dans d'autres récits tels que *Sarrasine*, *Massimila Doni* ou *La Recherche de l'absolu* : si le propre de l'art en général, de l'œuvre reconnue, montrée dans les Salons et les expositions, est en effet de donner accès à diverses formes de connaissance, de partage ou d'expériences en cascades, couvrant le spectre polysémique du terme 'reconnaissance' (rencontre du tout-autre, contemplation du sensible, jeu du voilement et du dévoilement, *anagnorisis*, expérience esthétique, gratitude, approbation sociale de l'art ou l'artiste, etc.) d'autres types d'œuvres, parfaitement hors normes, et encore plus géniales, provoquent chez Balzac une manifestation inverse : la vue d'une merveille artistique absolue induit une crise profonde de la (re)connaissance, un ébranlement tragique, une destruction. Chez Balzac, le patrimoine artistique n'est pas homogène devant le phénomène de reconnaissance, que l'esprit de classification de l'écrivain sépare deux ordres : celles parmi les œuvres permettant effectivement une fruition, créant dans le monde un espace de relation indéfiniment ouvert ; et les autres, radicales dans leur puissance visionnaire, qui pétrifient l'humain au seuil du tableau et en interdisent l'accès, abolissant toute relation à l'œuvre.

Dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, placés devant une toile comme ils n'en n'ont jamais vue, l'œuvre culte d'un grand maître censée représenter une femme sublime, deux peintres de renom se heurtent à une forme de non-sens :

¹ H. de Balzac, *Avant-propos à la Comédie humaine*, dans *Œuvres complètes de H. de Balzac*, A. Housiaux, Paris 1855, 1, p. 21.

- Y apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus.
 - Non. Et vous ?
 - Rien. [...] Mais tôt ou tard, il s'apercevra qu'il n'y a rien sur sa toile, s'écria Poussin.
 - Rien sur ma toile, dit Frenhofer en regardant tour à tour les deux peintres et son prétendu tableau.
 - Qu'avez-vous fait ! répondit Porbus à Poussin. [...]
 - Frenhofer contempla son tableau pendant un moment et chancela.
 - Par le corps, par la tête du Christ, vous êtes des jaloux [...] ! Moi, je la vois, cria-t-il, elle est merveilleusement belle. [...] Puis il leur dit, sur le seuil de son logis : « Adieu, mes petits amis ».
- Le lendemain, Porbus inquiet, revint voir Frenhofer, et apprit qu'il était mort dans la nuit, après avoir brûlé ses toiles.

Paris, février 1832.²

Sur ce "chef d'œuvre" aussi authentique qu'imaginaire, et rêvé par Balzac, a déferlé une vague travaux de critique littéraire, foisonnante, passionnée, à tel point qu'il est difficile d'espérer encore trouver, sous cette histoire de tableau, quelque chose de nouveau. L'hypothèse que nous souhaitons présenter ici est que dans la typologie balzacienne, le chef-d'œuvre visionnaire induit une crise de la reconnaissance profonde qui porte en germe non seulement le risque d'une destruction de la relation œuvre-public, assez banal en soi, mais aussi de la production artistique elle-même. Comme un météore dans l'horizon d'attente, ce type de prodige, gardien du seuil entre la terre et le ciel, porte en germe sa propre abolition et laisse le spectateur muet, aux prises avec ses propres limites, son dénuement et son impuissance à voir. On n'entre pas dans son mystère. Mais l'occasion de ce colloque est trop belle pour rester derrière cette porte close et puisque l'affiche du colloque est ornée de si belles serrures... Entrons.

L'histoire se passe au XVII^e siècle, temps de la querelle entre les Classiques et les Modernes, dans un Paris qui fut sans être tel qu'il y apparaît, ici dans un temps hybride, presque thérianthropique. Fictive, elle n'a jamais eu lieu, pas plus que n'a existé le chef-d'œuvre lui-même, même si le récit s'appuie sur un fond de réalité. Du côté des personnages, à l'instar d'un tableaux de Titien ou de Hans Baldung³, trois âges de la vie d'artiste y sont représentés. Nicolas Poussin, premier personnage, croqué sur le vif à la fin de son adolescence, est Français ; le maître dont il se met en quête est Porbus, peintre flamand, son contemporain qui a aussi existé :

² H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* in *Études philosophiques 1 de La Comédie humaine*, IX, Gallimard, NRF La Pléiade, 1950, pp. 411-14. Les citations du présent article font références à cette édition.

³ H. Baldung, *Les Trois Âges et la Mort*, 1540-1543, huile sur toile, Madrid, Musée du Prado ; Titien, *Les trois âges de l'homme*, 1512-1514, huile sur toile, Édimbourg, Scottish National Gallery.

portraitiste à la cour de Bruxelles puis à Paris, il fut au service de Marie de Médicis et de Henri IV ; le troisième, Frenhofer, est allemand et fut entièrement imaginé par Balzac. Les deux premiers sont aussi célèbres que le chef-d'œuvre de Frenhofer dont il est question dans la nouvelle.

L'histoire va comme suit. Deux peintres connus des lecteurs, le jeune Poussin et le célèbre Porbus, se rendent un jour dans l'atelier d'un génial confrère, leur maître. Frenhofer est alors presque un vieillard, il est illuminé, presque fou, aussi génial que ses œuvres. Pendant une décennie, il a travaillé à l'œuvre de sa vie, sa plus grande œuvre, une Catherine Lescault dans laquelle il ne voit pas une représentation mais la vie même. La toile est gardée cachée dans une pièce fermée au fond de l'atelier, recouverte d'un drap opaque. Un jour, forçant un peu les règles de l'hospitalité, Poussin et Porbus y pénètrent. Ils retirent le voile. Sous leurs yeux ébahis, ils découvrent un extravagant amas de lignes et de couleurs, de formes improbables et de tons, un improbable capharnaüm de matière picturale accumulée couche sur couche qui n'a rien à voir avec cette manière divine et transparente connue chez Frenhofer. Mais au bord du tableau, en bas dans un recoin, ils remarquent un pied exquis, magnifique, vivant, rescapé du naufrage, qui montrent bien qu'il y a de la vie, là-dessous. Abasourdis, Poussin et Porbus regardent le désordre d'une muraille de peinture, ne voient rien, pendant qu'à côté, Frenhofer s'emporte, revendique la vie même descendue dans la toile, l'essence active du sublime, une forme vivante, respirante.

Balzac n'a jamais écrit d'histoire de l'art, ne s'en est pas fait le théoricien, mais en tant que romancier de la peinture, il a mis en scène des problèmes inhérents aux discours sur l'art de son époque, en particulier le caractère destructeur du génie singulier, incompréhensible aux yeux du monde. La scène finale montrant l'artiste en proie à l'hésitation, regardant tour à tour les visiteurs et la toile, situe la crise de la reconnaissance dans un espace circonscrit, localisé avec précision, à la jonction du trait visuel et de la surface de l'œuvre. Lorsqu'en ce point névralgique, la rencontre ne se fait pas, le texte pointe deux origines potentielles à l'échec, qu'il faut tour à tour examiner : soit l'incapacité de l'œuvre elle-même à produire des éléments propices à l'expression artistique (lecture de Poussin et Porbus), soit l'incapacité du spectateur à ajuster son regard à l'univers de la représentation, à scruter la surface de l'œuvre et à y entrer (lecture de Frenhofer). Une troisième voie, qu'il faudrait également explorer, amène à considérer que dans l'univers balzacien, lorsque l'œuvre prend de court aussi bien l'artiste, les spectateurs que les lecteurs, et lorsqu'elle met en échec la fécon-

dité d'une révélation, c'est le signe que l'ancrage artistique opère ailleurs, dans un espace hors du monde⁴.

1. L'œuvre lisible

Avant de revenir à la scène finale, décisive, un moment de la nouvelle, la leçon de peinture donnée par Frenhofer sur un tableau commis par Porbus, mérite qu'on s'y attarde : elle permet de comprendre les attentes des personnages ainsi que des lecteurs lorsque se donne à voir le tableau de Frenhofer; en situant les œuvres et les acteurs les uns par rapport aux autres, elle pose aussi un cadre à la fruition artistique.

Parmi les peintures rassemblées dans l'atelier de Porbus, l'une, en particulier, fait débat : *Marie l'Égyptienne se disposant à payer le passage du bateau*. Commence un échange critique dont la fonction est d'amorcer une typologie esthétique sur les natures des œuvres et la fonction de l'artiste. La conception artistique de Balzac, éclectique, le rend adepte à la fois d'une conception classique de l'art, miroir d'une nature idéalisée, dotée d'une fonction ornementale, didactique et mémorielle, et d'une conception mystique et poétique de l'art, capable de restituer dans sa forme l'essence même de la vie, et faisant de l'artiste un démiurge inspiré. Le type artistique incarné par Porbus, peintre célébré et reconnu en son temps, emprunte aux deux conceptions dans la mesure où son œuvre incarne l'idéal de *mimesis* prisé par le XVII^e siècle : classique, la représentation est lisible sur le plan iconographique, ressemblante à un réel transfiguré par l'idéal, et donc accueillante au regard du spectateur. Elle se veut, elle se rêve, reconnaissable. Porbus appartient à cette famille d'artistes consacrés en milieu de carrière, et aspirant à rivaliser avec la création divine. Poussin est admiratif :

Ta sainte est sublime [...] ces deux figures, celle de la sainte et celle du batelier, ont une finesse d'intention ignorée des peintres italiens, je n'en sais pas un qui eût inventé l'indécision du batelier.⁵

La manière de Porbus rejoint l'antique fantasme de transparence que l'on retrouve par exemple dans l'histoire des raisins de Zeuxis, ou dans celle d'un ancien maître, Mabuse, habillé d'un vêtement de papier peint rivalisant d'éclat avec le

⁴ « Balzac met l'accent sur le caractère miraculeux, insaisissable, pétrifiant et littéralement ravissant de l'image, toujours vouée à sa disparition et défiant la figuration. [...] Cette résistance têtue des choses à leur vision, à leur transformation en simples images par le mystère du sublime relève d'une métaphysique de l'art. L'art est à la recherche d'un absolu. » (A.-M. Baron, *Fondements métaphysiques de l'image balzacienne*, dans « L'Année balzacienne », 5 (2004), p. 37).

⁵ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 396.

véritable tissu de damas, lors d'une entrée impériale de Charles Quint⁶. Frenhofer, plus sévère, voire plus 'balzacien' dans son jugement, dissimule mal son scepticisme à l'égard de l'illusion artistique conçue dans le sillage d'Alberti comme une fenêtre ouverte sur le réel⁷. Ces « chefs-d'œuvre pour tout le monde »⁸, amateurs de couleurs et de traits, moins exigeants à l'égard de la vérité que du pouvoir de l'illusion, sont de second ordre. Tout y est, trésors de l'art et de la technique, mais au prix d'un mélange entre le vrai et le faux, de la sincérité et la duplicité, encourageant la critique de Frenhofer :

« Ta sainte me plaît », dit Frenhofer, « mais elle ne vit pas. [...] Au premier aspect, elle semble admirable ; mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile. [...] Tu as flotté indécis entre les deux systèmes, la ligne et la couleur [...] Qu'y manque-t-il ? un rien, mais ce rien, c'est tout »⁹.

De cet écartèlement naît l'hésitation, l'espace laissé au doute pour proliférer. Prisonnier de son système, le tableau de Porbus semble hériter de deux manières adverses que le peintre n'arrive pas à départager, et c'est bien sur cette faille, ce ratage, que la relation artistique se noue progressivement.

Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision. Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie deux manières rivales, il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre.¹⁰

Vérité de la nature ou effets de réalité, la question fluctue, le peintre tergiverse. « C'est cela et ce n'est pas cela. »¹¹ Le trait tangué, le doute se diffuse, recouvre la toile, comme si l'avancée vers l'âge mur allait de pair avec une descente dans l'incertitude, comme le batelier de la toile, aux prises avec l'indécision de faire passer Marie-Madeleine. L'œuvre joue sur une série d'écarts: d'abord l'hésitation flottante entre deux systèmes, l'esthétique flamande et la manière vénitienne, la raideur de la ligne et la souplesse de l'incarnat, le dessin et la couleur, le froid marmoréen et la chaude souplesse de la chair ; plus loin, la distinction entre deux

⁶ *Ivi*, pp. 402-403.

⁷ L. B. Alberti, *De pictura*, 1435, tr. par J.-L. Schefer, Macula, Paris 1992. En préface, p. 11 : « Alberti entend s'assurer du caractère purement et pleinement transitif de la peinture. Elle ajoute à la nature, au réel, dont elle prend figure, ce que nous considérons que la littérature leur ajoute, c'est-à-dire la constance du sens et la cohérence d'une histoire. Et toute cette question est d'ouvrir cette fenêtre qui fera surgir une histoire dans la nature. »

⁸ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 396.

⁹ *Ivi*, pp. 392-395.

¹⁰ *Ivi*, p. 393.

¹¹ *Ivi*, p. 395.

types artistiques, incarnés par 'eux' et 'nous-autres', 'vils copistes' d'un côté, 'initiés aux plus profonds arcanes de l'art' de l'autre, entre lesquels l'œuvre ne semble pas trancher. « Le doute : avoir deux gestes et deux intentions, deux buts et deux conduites, laisser l'embranchement là devant, laisser la barbe sur le trait, laisser la bifurcation incise. »¹² Suspension de décision, le labeur artistique gît dans l'expérience pénible d'une voie qui recule et se dérobe sans cesse. L'œuvre n'est pas parfaite.

Il peut sembler étonnant qu'en dépit de son ambivalence manifeste, l'œuvre de Porbus fructifie précisément sur le lieu même de sa maladresse. Ainsi la capacité de l'art à produire une alliance féconde et porteuse de fruit ne dépend pas, chez Balzac, d'un aboutissement formel de l'œuvre. Non seulement donne-t-elle à penser et à interpréter, elle donne aussi à peindre, signe que la puissance de l'art résiste à l'imperfection. À ce stade du récit, Frenhofer saisit frénétiquement le pinceau, corrige la toile, reprend et dédouble le processus de création. Contre toute attente il ne tranche pas, ne lève aucun doute : il enveloppe, précis, rapide, le trait dans la couleur et le sentiment dans le dessin :

Vois-tu comme au moyen de trois ou quatre touches d'un petit glacis bleuâtre, on pouvait faire circuler l'air autour de la tête de cette pauvre sainte qui devait étouffer et se sentir prise dans cette atmosphère épaisse ! Regarde comme cette draperie voltige à présent et comme on comprend que la brise la soulève ! [...] Tout en parlant, l'étrange vieillard touchait à toutes les parties du tableau : ici deux coups de pinceau, là un seul, mais toujours si à propos qu'on aurait dit une [...] peinture trempée de lumière. »¹³ [...] Mais « Cela ne vaut pas encore ma Belle-Noiseuse »¹⁴.

Vieillard déjà, habitué de la perfection, il ne résout rien mais agit, démultiplie, posant un luisant satiné sur le contour de la forme, un voile de glacis sur un aplat empesé, réchauffant la froideur d'un pan dur par la douceur d'un ton blond et chaud, faisant disparaître par quelques touches de couleur les différences de tempérament. Plus hardi que Porbus, il accumule, fond ensemble la forme et le ton, peuple les ombres, ouvre un horizon de possibles entre le clair et l'obscur, suit les linéaments sans chercher à les retirer, dans un apport paradoxal qui en ajoutant du pigment, fait oublier la matérialité de l'œuvre au profit de sa transparence figurative. Cette illusion d'effacement, au cœur du ravissement de Poussin, se trouve formulée dans la notion d'incarnat développée par Didi-Huberman, cet idéal d'une peinture qui, ayant trouvé une juste nuance entre le diaphane et l'opacité de la

¹² M. Serres, *Genèse*, Grasset et Fasquelles éd., Paris 1982, p. 4.

¹³ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 397.

¹⁴ *Ivi*, p. 398.

matière, entre surface satinée et sa profondeur, pourrait rendre l'illusion de la vie, l'idée que la texture picturale se confond avec celle de la peau¹⁵. Sous l'effet d'une disparition de la matière, la fulgurance picturale opère, ravit, rassemble.

Une autre fondement le l'image balzacienne fait également surface au rythme de ces coups de pinceau, moins conforme à la *mimesis* mais déterminante pour la suite du roman : celle d'une poésie picturale appelant une traversée du réel, une esthétique expressive où l'art ne refléterait plus visuellement les effets du monde mais en distillerait la profondeur poétique de l'idée¹⁶ :

- Maître, lui dit Porbus, j'ai cependant bien étudié sur le nu de cette gorge ; mais, pour notre malheur, il est des effets vrais dans la nature qui ne sont plus probables sur la toile...

- La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer ! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète !¹⁷

À un premier degré d'interprétation, la représentation conçue par le maestro conserve sa fin transitive, testimoniale, celle de rendre compte d'une idée première, à la manière d'un signe linguistique ou d'une description littéraire. La mise en relation de l'esprit, de l'âme et de la pensée du réel guide l'artiste dans l'idéal d'investir la forme picturale d'une poésie du monde. À un second niveau, moins classique, le devoir d'expression invite néanmoins à rompre la forme extérieure de l'histoire pour en épouser l'esprit, à s'affranchir de la fidélité à l'objet pour faire jaillir de nouvelles formes. La figure artistique n'a pas forcément le contour de son référent sensible: elle peut, comme le langage, en être une manifestation intime. Toute forme peut être sacrifiée, dépassée, au service d'une plus haute vérité :

Ces peintres invincibles ne se laissent pas tromper à tous ces faux-fuyants, ils persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue dans son véritable esprit. Ainsi a procédé Raphaël [...], sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la Forme. La Forme est, dans ses

¹⁵ G. Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, éditions de Minuit, Paris 1985, pp. 32-34.

¹⁶ Dans sa célèbre étude sur Stendhal, Balzac sépare les notions de « Littérature des idées », dont les œuvres se caractérisent par « la rapidité, le mouvement, la concision, les chocs, l'action, le drame » et la « Littérature des images », propices au « lyrisme, à l'épopée et tout ce qui dépend de cette manière d'envisager les choses. » (Voir H. de Balzac, *Étude sur M. Beyle*, dans « Revue parisienne », 25 septembre 1840, dans la rubrique des *Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts*, p. 274, cité après A.-M. Baron, *Fondements métaphysiques de l'image balzacienne*, cit., p. 21).

¹⁷ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 394.

*figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie. Toute figure est un monde.*¹⁸

Dans l'atelier de Porbus, la peinture fonctionne donc en tant qu'elle est expressive, poétique et de surcroît, lisible. Balzac pose les bases d'une conception artistique qu'il reprendra, en 1840, dans une célèbre lettre sur *La Chartreuse de Parme*. Se réclamant de Platon et de Spinoza, pour lequel « une idée vraie doit s'accorder avec ce qu'elle représente »¹⁹, il se reconnaît dans l'école de l'Éclectisme littéraire qui « demande une représentation du monde comme il est : les images et les idées, l'idée dans l'image ou l'image dans l'idée »²⁰. L'artiste comme l'écrivain conçoivent des formes en liberté, héritières d'une essence poétique permettant de saisir le réel dans ses manifestations contradictoires. Ce parti-pris esthétique est central dans la *Comédie humaine*, dans laquelle la description même des personnages repose sur des analogies protéiformes, aux multiples niveaux de sens. Ainsi la physionomie donnée à Frenhofer épouse-t-elle les contours de son univers intérieur, la description révélant sous chaque trait quelque chose de Rabelais, de Socrate et de l'*Aristote* de Rembrandt. Comme l'image poétique, l'œuvre picturale vise à la fois à capter « l'immense vérité des détails » et d'embrasser « le réel dans sa globalité ». Image et signe fonctionnent partout chez Balzac, en correspondance²¹ :

Imaginez un front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate ; une bouche riieuse et ridée, en menton courts, fièrement relevé... Le visage était singulièrement flétri par les fatigues de l'âge, et plus encore par ces pensées qui creusent également l'âme et le corps. Les yeux n'avaient plus de cils, et à peine voyait-on quelque sourcils au-dessus de leur arcade saillante. [...] Vous eussiez dit une toile de Rembrandt marchant silencieusement et sans cadre dans la noire atmosphère que s'est appropriée ce grand peintre.²²

¹⁸ *Ivi*, p. 395. « Le mot 'forme', avec ou sans majuscule, est ambigu chez Balzac et peut avoir aussi bien le sens métaphysique de cause ou principe commandant à l'organisation de la matière que le sens physique de structure des objets dans l'univers des effets. ». Cf. A.-M. Baron, *Fondements métaphysiques de l'image balzacienne*, cit., p. 30.

¹⁹ *Éthique* II, Proposition XLIII, in *Spinoza Opera*, C. Gebhardt (éd.), 5 vol., Carl Winters, Heidelberg 1924, p. 124.

²⁰ H. de Balzac, *Étude sur M. Beyle*, cit., p. 274.

²¹ M. Arlette, *Le Réel et la beauté dans le roman balzacien*, Honoré Champion, Paris 2002, pp. 10-11.

²² H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 391.

Pour Balzac, penser, c'est voir, c'est capter des images dans 'la chambre noire' de l'esprit ; faire surgir une iconographie des idées²³. Dans l'atelier de Porbus, la représentation creuse l'espace, disposant la représentation du monde sensible et des réalités terrestres, à l'intérieur d'une construction symbolique de l'espace ouvert sur l'infini du sens, de l'esprit, du monde céleste. Entre les deux, tout communique, tout appelle à au travail de mise en perspective et de dépassement du sens. L'homme se révèle aussi bien dans l'œuvre que par elle.

2. Quand l'œuvre résiste : Catherine Lescault

La quasi-totalité des œuvres suscitées dans le *Chef-d'œuvre inconnu* (un dessin de Poussin, une toile de Giorgione, l'Adam de Mabuse, la *Madeleine* de Porbus, etc.) sont connaissables, déchiffrables, à l'origine d'émotions esthétiques telles qu'elles créent autour de l'artiste une communauté de vie, de pensée, de relations. Une seule, la pièce maîtresse de la nouvelle, exclut radicalement toute possibilité de communication et de fruition : le tableau en pied de *Catherine Lescault*, alias *La Belle-Noiseuse*, commise par Frenhofer en dix ans de labeur dans le secret de son atelier. Contrairement aux œuvres consacrées, reconnues, célébrées par les contemporains des personnages, cette toile apparaît sur la scène balzacienne comme une exception, une énigme, un écran métaphysique que Michel Serres compare à l'espace maritime envahi par la rumeur des flots, la noise maritime²⁴. Le scandale de Frenhofer, dont la toile est un ensemble informe de matière, de traits, de pigments en surépaisseur, est de procurer dans l'espace artistique l'antithèse de la *mimesis*, renversée par l'omniprésence des empâtements, de la matière colorée, comme une matière artistique en gestation²⁵. Devant le chaos informe, l'illusion disparaît, bientôt suivie par l'amitié entre artistes, l'atelier du maître, sa collection d'œuvres terrassé par les flammes et enfin, Frenhofer lui-même. Le roman se referme sur cette apocalypse.

²³ «Comme exposition des savoirs, le récit balzacien recourt essentiellement à un dualisme d'ascendance platonicienne et chrétienne. La représentation du sensible y sert de façon récurrente la révélation d'un intelligible, le visible y semble inféodé au lisible, et les corps ou les figures mis en scène constituent idéalement autant d'incarnations de sens. [...] Idéalement, donc, chez Balzac, pas un phénomène qui n'appelle l'induction, pas une surface qui ne soit transparente au décryptage, pas un matériau que le régime de sens herméneutique ne transcende» (B. Lyon-Caen, *Balzac, une épistémologie en devenir*, dans « Poétique », 135 (2003), pp. 289-290).

²⁴ M. Serres, *Genèse*, cit., p. 3.

²⁵ L'idée sera reprise par D. Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris 1996.

Les codes de la représentation

À un premier niveau de lecture, relativement facile, il peut apparaître que la rupture introduite par l'apparition de cette toile tient à sa force visionnaire : pour être allée au-delà des codes esthétiques du Grand Siècle, l'œuvre déconcerte, rebute, congédie son spectateur bien-pensant. Parce qu'elle est classique, la peinture ne devait s'exprimer que dans une figuration, dans l'illusion référentielle et iconique d'un corps idéal, vivant, incarné. La muraille bariolée dont s'enorgueillit le peintre récuse le pacte de lecture nie ce pouvoir de métamorphose et dans le contexte, outrage. Selon Ericka Wicky, en échouant dans son projet de changer une matière inerte en chair vivante, de faire d'une œuvre d'art, une femme de chair et de sang²⁶, Frenhofer mettrait en échec l'utopie d'une transsubstantiation artistique, active dans l'imaginaire classique. Face à Frenhofer ébloui par la vie descendue dans la toile, Poussin et Porbus voient leurs repères s'effondrer et l'œuvre, résister au devoir de transparence :

Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. [...] Où est l'art? Perdu, disparu! Voilà les formes mêmes d'une jeune fille. [...] Ah! qui ne voudrait l'adorer à genoux? Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez²⁷.

Prise au sens littéral, la disparition de l'art revendiquée par Frenhofer (« Perdu ! Disparu ! ») rejoint l'idéal prométhéen. Dans ce type d'œuvre, la reconnaissance artistique rendu possible par le tableau, si tant est que l'on puisse encore parler de tableau, est *de facto* annihilée. Frenhofer aurait tout d'abord suggéré, dans la mise en œuvre de sa méthode, des effets de lumière par superposition d'une suite de rehauts clairs et fortement empâtés, qu'il aurait ensuite caressés le long des contours pour atténuer toute trace d'épaisseur, « jusqu'à ôter l'idée de dessin »²⁸. On comprend mieux l'incrédulité de Poussin qui n'y voit guère qu'« un chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espère de brouillard sans forme » :

Le vieux lansquenet se joue de nous. [...] je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.²⁹

²⁶ É. Wicky, *La matière picturale comme limite de l'ekphrasis dans les romans sur l'art du XIX^e siècle*, paru dans « Loxias », 22, mis en ligne le 25 septembre 2008, URL <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2527>.

²⁷ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 411.

²⁸ *Ivi*, p. 413.

²⁹ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 412.

Muraille, cette peinture renvoie directement à la condition matérielle la plus concrète, la plus artisanale, de l'art, plutôt qu'à l'œuvre d'un demiurge inspiré. Paradoxalement, en cherchant un angle, un lieu d'observation sous lequel regarder le tableau pour en saisir, en se mettant « à droite, à gauche, de face, en se baissant et en se levant tour à tour », les deux peintres finissent par apercevoir un pied, « un pied délicieux, un pied vivant! »³⁰ seul élément figuratif épargné par l'emportement de la matière. Il leur apparaît alors que la peinture a en effet englouti le vrai tableau, enseveli et sacrifié sous la coulée de pigment, comme parmi 'les décombres d'une ville incendiée'. L'art n'est pas dessus, mais dessous, sous la coulée de matière :

Il y a une femme là-dessous, s'écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les couches de couleur que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture.³¹

La surenchère pathétique manifeste pour eux la démence du vieillard, une folie qui tient pour eux dans un terme : *rien*. 'Il n'y a rien sur la toile'. Cette oscillation entre le rien et le plein révèle que les peintres confondent, dans leur lecture de l'œuvre, *voir* et *reconnaître*. En ne trouvant pas ce qu'ils cherchent, ils mettent en doute la complétude de l'œuvre, avec la fin que l'on sait. Lorsque l'œuvre échappe à son temps par excès d'intuition visionnaire, la lecture se disloque, perd en signification et son ancrage avec l'objet, produisant une mise à l'écart, une marginalisation et *in fine*, une destruction, presque un autodafé.

Un certain regard

D'autres interprétations permettent par ailleurs de dépasser la question de l'horizon d'attente pour s'approcher davantage des fondements métaphysiques de l'image balzacienne et dont il convient de rappeler les linéaments. Comme l'a montré Anne-Marie Baron, la culture artistique de Balzac puise dans le néoplatonisme l'idée d'une vision vivante de l'artiste, dépositaire à la fois du statut supraréel et supra-individuel de l'essence platonicienne³².

Parmi la galerie d'art convoquée dans la *Comédie humaine*, une petite fraction d'œuvres, dont *La Noiseuse* de Frenhofer, occupent une place à part. Créations d'esprits supérieurs et visionnaires, elles manifestent un ensemble de visions, d'images mentales conçues dans l'imagination et dont la patrie est hors du monde.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² La thèse est notamment développée par A.-M. Baron, *Fondements métaphysiques de l'image balzacienne*, cit.

Les images apparaissent à la conscience chaque fois que le personnage de trouve dans un état second, à la frontière de l'illusion et du réel, état dans lequel se trouve Frenhofer lorsqu'il apparaît en transe, ses pinceaux à la main :

Il semblait qu'il y eut dans le corps de ce bizarre personnage un démon qui agissait par ses mains en les prenant fantastiquement contre le gré de l'homme. L'éclat surnaturel de ses yeux, les convulsions qui semblaient l'effet d'une résistance donnaient à cette idée un semblant de vérité qui devait agir sur une jeune imagination³³

Au moment où le réel objectif cède sous l'empire de la transe, des fantasmagories dignes de l'hallucination, l'artiste se tient sur la brèche d'une limite instable, « entre la toise du savant et le vertige du fou »³⁴. Les images qu'il produit dans son mode d'expression particulier appellent plus encore un regard de fervent, une élévation mystique, pour être révélées. Parce qu'elle jaillit dans un rêve éveillé et soustrait à l'empire du réel, leur puissance référentielle s'affranchit du réel, dans le rapport à une Idée conçue dans le mystère intérieur et restituant une présence à la manière d'une icône : « Moi, je la vois! Elle est merveilleusement belle. »³⁵ L'art, ne trouvant dans le réel aucune matière sublime, procède à une vision surnaturelle et inexplicable que le peintre doit approcher dans des créations laborieuses, opaques, impénétrables pour ceux qui ne partagent pas ce don visionnaire. L'œuvre ainsi créée, que l'on pourrait qualifier de mystique, n'est pas *méconnaissable*, dans le sens approché par Michel Foucault dans son étude de la reconnaissance³⁶, mais absolument hors d'atteinte, inconnaissable, même par l'expert. Ce genre d'œuvre, telles une fulgurance géniale, propulse au-delà des affaires humaines, au seuil divin et inaccessible devant lequel l'art se tient à l'équilibre, se contentant simplement de faire signe au lecteur. Cet art est étincelle d'absolu.

Que la forme picturale, dans la nouvelle de Balzac, procède précisément de cette métaphysique se confirme si l'on revient sur la circonstance qui a présidé à la peinture de Catherine Lescault: la femme adorée par Frenhofer dans des transports nostalgiques, et dont aucune égérie n'arrive à égaler, n'a jamais existé, de sorte que son tableau n'a été peint d'après aucun modèle, ni humain, ni artistique. Il procède d'une vision. La nécessité de porter sur elle non pas la perception d'un sachant, mais la contemplation du croyant, étaye encore sa dimension spirituelle :

³³ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 398.

³⁴ Id., *Théorie de la démarche*, citée après A.-M. Baron, *Fondements métaphysiques de l'image balzacienne*, cit., p. 24.

³⁵ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 414.

³⁶ M. Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II, Cours au Collège de France (1983-1984)*, éd. F. Gros, Gallimard-Le Seuil (coll. « Hautes Etudes »), Paris 2009.

« Il faut de la foi, de la foi dans l'art, et vivre longtemps avec son œuvre pour produire une semblable création »³⁷, dit Frenhofer. La décision, pour l'observateur, revient donc à poser devant l'œuvre un acte de foi, ou à tout refuser net.

Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, l'appréhension de l'art et l'expérience de la reconnaissance postulent donc l'existence de deux types d'œuvres, appelant de part et d'autre un type de regard différent, inégalement réparti parmi les hommes : pour les œuvres encensées du vivant de l'artiste, celles de Porbus et du jeune Poussin, un œil physique, charnel, assurant la vision externe nécessaire à la jouissance esthétique ; pour les autres, créations ténébreuses et hors normes, un œil spirituel accommodé à l'éclat d'une vision intérieure, ce que Balzac appelle le don de spécialité, cette « vue intérieure qui pénètre tout »³⁸, cette « intuition profonde des choses », cette « contemplation perpétuelle »³⁹. Don rare, la Spécialité ne se décrète pas. Seuls les artistes touchés par la grâce l'exercent, à leurs dépens :

La Spécialité est la version mystique de la seconde vue de l'écrivain, qui définit la rêverie imaginante, c'est-à-dire selon les mots d'Henri Evans cette 'aptitude extraordinaire à coordonner les signes, à bâtir des réalisations sur des fondements infimes, à interpréter en images les « larves » de ses rêves [...]'. Elle fait de l'artiste un Voyant et lui permet de remonter jusqu'aux causes invisibles et de réfléchir la nature morale. Du regard, l'artiste accède donc à la voyance et à la vision. [...] Balzac leur (= *les artistes*) fait franchir le pas qui les transforme d'êtres humains en êtres spirituels, voire surnaturels.⁴⁰

³⁷ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 412.

³⁸ Id., *Séraphîta*, dans *CH*, t. XI, p. 794, cité après A.-M. Baron, *L'Homme miroir*, in *Penser avec Balzac*, dir. J.-L. Diaz et I. Tournier, éd. Christian Pirot, Paris 2003, p. 77.

³⁹ H. de Balzac, « *Avertissement* » du *Gars*, dans *CH*, t. VIII, p. 1672, cité après A.-M. Baron, *L'Homme miroir*, cit., p. 77.

⁴⁰ *Ibidem*. Balzac donne du mot une étymologie très discutable, mais qui l'arrange : '*species*, vue, *speculer*, voir tout et d'un seul coup, *speculum*, miroir ou moyen d'apprécier une chose en la voyant tout entière'. Lire également Alain Vaillant : « En ce qui concerne Balzac, cette conviction que la Substance se présente sous deux formes, matérielle et spirituelle, le conduit à distinguer trois types d'esprits — car 'Trois est la formule des mondes créés' : les instinctifs, qui sont capables d'agir sur le monde matériel en percevant instinctivement les forces invisibles qui l'animent ; les abstractifs, qui sont capables d'induire, par un travail de la pensée, les forces qui agissent sur la matière, puis de raisonner sur elles en se passant de tout rapport sensible avec la substance ; les spécialistes, qui perçoivent les forces invisibles à l'œuvre sur la Substance avec autant d'évidence que s'il s'agissait de phénomènes visibles et sensoriels. Les spécialistes sont, en quelque sorte, doués d'un sixième sens : la vue par l'esprit (d'où leur nom de spécialiste, du latin *species*, « vue »). Très logiquement, le spécialiste par excellence est, selon une conception augustinienne, celui qui parvient à contempler l'infini et le fini, à franchir et à effacer la frontière séparant le spirituel et le corporel : '*La Spécialité consiste à voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et conséquentielles*'. » A., Vaillant, *La littérature, ou la science mathématique de l'homme*, in *Penser avec Balzac*, cit., p. 116.

Selon cette théorie balzacienne, le *creator magnum* incarne le *topos* romantique du prêtre et du mage. Dans le *Chef-d'œuvre inconnu*, elle superpose ainsi à la vision classique une autre conception de l'art, essentiellement mystique et sacramentelle, dans laquelle seul l'artiste touché par la grâce peut entrer dans une certaine fruition esthétique. Doué du don de spécialité, lui seul peut « voir les choses du monde matériel aussi bien que celles du monde spirituel dans leurs ramifications originelles et séquentielles »⁴¹. Les grands maîtres, les spectateurs, tous les Poussin et les Probus du monde sont incapables d'y accéder. C'est à la lumière de ce caractère distinctif du créateur inspiré, appelé à approcher l'invisible, à figurer sur la scène du monde le ravissement d'une extase, qu'il convient de recevoir les dernières paroles de Poussin et Porbus, et dont il ne faut pas sous-estimer la résonance tragique :

- Là, reprit Porbus en touchant la toile, finit notre art sur la terre.
- Et, de là, il va se perdre dans les cieux, dit Poussin.⁴²

Le Chef-d'œuvre inconnu porte ainsi, sur la scène du 17^e siècle, le drame de la limite⁴³, d'une part pour son créateur qui craint que sa peinture ne quitte le réel pour rejoindre l'au-delà, et d'autre part pour le spectateur auquel il manquera toujours le don divin d'une nécessaire perception pantocratique. Les œuvres purement géniales ne sont pas des œuvres : elles sont le rideau fermé du temple, l'écran indépassable interdisant de voir. Le propre de tels météores dans l'histoire de l'art, qui va beaucoup plus loin que la marginalité réservée aux poètes et aux artistes 'maudits' dans la pensée romantique, est précisément d'ouvrir sur un mystère d'œuvres hermétiques à toute reconnaissance. Ces fulgurances presque monstrueuses, qui portent en elles l'imminence de leur disparition, ne résistent pas longtemps aux vicissitudes d'ici bas : elles sont hors champ, hors de vue, 'hors monde'. Elles ont un pied dans l'au-delà.

⁴¹ *Ivi*, p. 23.

⁴² H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, cit., p. 413.

⁴³ D. Maleuvre, *À la limite, la peinture : "Le Chef-d'œuvre inconnu"*, dans R. Mahieu et F. Schuerewegen (dir.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, SEDES, Paris 1998. « Avec *Le Chef-d'œuvre inconnu*, la peinture pense enfin, brosse en main, sa limite critique. De cette union entre la peinture et son jugement émerge une toile aberrante, un tableau qui représente sa crise d'indécision face à la limite » ; [...] « S'évertuant à insuffler à son tableau le souffle de la vie, Frenhofer craint cependant que son portrait cesse d'en être un, se lève et abandonne la peinture. Idéal qui consiste en sa propre abolition, la peinture regimbe forcément contre son idéal. » (pp. 58 et 61).

3. La caverne

Deux familles d'œuvres, donc, dans le paysage artistique chez Balzac : les premières et plus nombreuses, au service des grands de ce monde, qui par leur 'correction' et leur beauté parfaite reflètent leur culture et pour lesquelles le phénomène de reconnaissance opère ; les secondes, échappées de l'absolu, qui congédient leurs spectateurs et tendent vers la destruction imminente. Le signe de l'œuvre de génie tiendrait à une sorte de finitude en acte, de chronique d'une mort annoncée, qui porterait le sublime avec l'anéantissement.

On peut aussi ne pas s'en tenir là et évoquer, pour finir, une dernière lecture du tableau de Catherine Lescault que j'emprunte au philosophe français Michel Serres. Pour Serres, l'efficacité du récit qui nous occupe tient notamment au fait qu'il tisse un scénario paradoxal, l'étrange fortune d'une œuvre que son peintre ne voulait pas donner à voir et qui pour l'avoir fait, l'a détruite. Il y est question de fin, de finitude, de dernier acte d'une création commise au péril même de l'art. Le tableau de Catherine Lescault, également appelée la Belle Noiseuse, qui signifie 'la belle querelleuse qui cherche noise', c'est-à-dire le tapage, la dispute, que l'anglais a emprunté au français dans le mot *noise*. D'où viendrait tout ce bruit, tout ce trouble autour d'un tableau? La leçon de peinture en fournit une clé. Contrairement à Porbus, le récit met en scène un peintre Frenhofer qui ne tranche pas entre des systèmes contraires pour n'en retenir qu'un, la ligne ou la couleur, l'Italie ou la Flandres; artiste de la 3^e voie, il pacifie, unifie, démultiplie le champ des possibles plutôt que le réduire. Là où Porbus émonde, il féconde : « héroïque plus encore, il remonte en deçà du doute de Porbus et le fait foisonner. Il ne retombe pas [...] à la vallée des certitudes. [...] Ses brosses multiplient les branches et les bifurcations »⁴⁴. Là où les peintres classiques voudraient, en simplifiant, mettre fin au trouble, Frenhofer n'arrête aucun linéament, enrichit la palette chromatique, préfère à la voie lisse et droite, analytique, la complexification des possibles. La *Catherine* de Frenhofer n'est peut-être pas une œuvre : l'œuvre est connue, connaissable, or la *Noiseuse* est inconnue ; l'œuvre fixe le temps, or son chef-d'œuvre est source des temps ; les œuvres sont l'aboutissement d'une quête, or son tableau est une origine, un commencement, le chaos originel à l'état brut :

La belle noiseuse n'est pas un tableau, c'est la noise de la beauté, le multiple nu, la mer nombreuse d'où naît, d'où ne naît pas, selon, Aphrodite belle. Nous voyons toujours Vénus sans la mer ou la mer sans Vénus, nous ne voyons jamais la physique surgir, anadyomène, de la métaphysique. La forme information phé-

⁴⁴ M. Serres, *Genèse*, cit., p. 4.

noménale se délivre du chaos, bruit de fond (;) le connaissable et le connu naissent de cet inconnu-là.

La belle noiseuse n'est pas un tableau, n'est pas une représentation, n'est pas une œuvre, elle est le chef, le puits, la boîte noire qui comprend, implique, enveloppe, c'est-à-dire ensevelit tous les profils, toute les apparences, toutes les représentations, l'œuvre, enfin.⁴⁵

Vous l'aurez compris, le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac échappe à toute classification ; la Noiseuse ne montre pas ce qui est mais ce qui vint avant elle, les conditions agissantes de toute création ; elle est l'origine absolue, le chaos originel renfermant l'infini irrésolu des possibles, la condition d'existence de toute œuvre d'art. Dans ce récit de la *Comédie humaine*, Frenhofer est philosophe de la caverne. Peut-être n'est-il pas réellement un artiste, ou alors accidentellement : car il est philosophe. Frenhofer ne peint pas les ombres projetées sur la pierre, ni même la paroi de la caverne. Philosophe, il peint la danse d'une vision à l'intérieur de son esprit, l'effet de la lumière pure sur son esprit agissant. Frenhofer ne peint pas l'aboutissement, mais les conditions du commencement. Platonicien, il ne ferme pas les dilemmes, il les ouvre. Il ne résout pas le complexe, il ne nourrit. Il va où nul autre ne peut aller : vers l'horizon des possibles⁴⁶.

⁴⁵ *Ivi.*, p. 6.

⁴⁶ La proposition balzacienne ouvre de ce fait un univers de pensée qui marquera le XXe siècle, notamment chez Michel Serres : « *Le philosophe a pour fonction, le philosophe a pour soin et pour passion de protéger au mieux le possible, il préserve le possible comme le petit enfant, il l'entoure comme le nouveau-né, il est le gardien des semences. Le philosophe est le berger qui pâit, sur les hauteurs, le troupeau mêlé des possibles, brebis pleines et taureaux frémissants, le philosophe est jardinier, il croise et multiplie les variétés, il sauvegarde le massif primitif, il veille sur le temps des intempéries, porteur des temps nouveaux de l'histoire et de la durée, vaches grasses et vaches maigres, le philosophe est le berger des multiplicités. Le philosophe prend la veille sur les états imprévisibles et fragiles, son site est instable, mobile, suspendu, le philosophe cherche à laisser ouverts embranchements et bifurcations, à l'inverse des confluent qui les unissent ou les ferment. Il remonte un peu le talweg, il gravit la chréode, il va prendre pâturage où se multiplient les branches, où les graves sont turbulents, où la nouveauté ouvre ses bouquets, dans les prairies hautes. Le philosophe a pour fonction, il a pour soin et pour passion, le carillon néguentropique du possible.* » (*Ivi.*, p. 8).

I LUOGHI DEL RICONOSCIMENTO.
ARTE E CITTADINANZA: LE RELAZIONI

Arte e impresa: riconoscimento e senso del lavoro

Serena Meattini

Abstract: L'evidente evoluzione e diffusione di nuove forme di rapporto tra arte e impresa invita a riflettere sull'impatto etico delle esperienze di natura artistica sulla comunità aziendale e, più generalmente, sulla definizione del senso del lavoro in una prospettiva in grado di collocare l'essere umano al centro. Il presente contributo assume come punto di partenza tale successo delle interazioni tra arte e impresa, con particolare attenzione agli interventi artistici, con l'obiettivo di sottolineare l'interesse filosofico di tale riflessione e, contestualmente, rivedere la distanza tra dimensione lavorativa e dimensione artistica. Arte e lavoro, infatti, sono manifestazioni dell'essere umano, luogo di relazione e riconoscimento.

Art and organisation: recognition and sense of work

Keywords: Artistic interventions; lavoro; arte e impresa, G.W. Bertram

Abstract: The evolution and diffusion of new forms of relationship between art and business invites to reflect on the ethical impact of artistic experiences on the corporate community and on the definition of the meaning of work in an anthropological perspective. This contribution takes as its starting point the

success of the interactions between art and business, with particular attention to artistic interventions, with the aim of emphasizing the philosophical interest of this reflection and at the same time, review the distance between the art and work, considering them as a manifestations of the human being, a place of relationship and recognition.

Keywords: Artistic interventions; work; art and organization, G.W. Bertram

Nel più ampio quadro di un dialogo incentrato sull'arte quale luogo di riconoscimento dell'umano, affrontare la questione del senso del lavoro può apparire una scelta eccentrica. Probabilmente, l'impressione resta immutata se si considera che tale riflessione muove dalla considerazione del rapporto tra arte e impresa: un terreno d'indagine i cui confini risultano apparentemente circoscritti e alla cui esplorazione si sono dedicati soprattutto studi in ambito economico¹.

Le pagine che seguono cercheranno di evidenziare la profonda connessione tra il tentativo di ripensare il lavoro come orizzonte di senso nel quale poter "riconoscere" l'umano e la prospettiva che guida il dialogo su *Arte e riconoscimento*, richiamando l'interesse filosofico e le numerose implicazioni etiche dell'interazione tra il mondo dell'arte e quello delle imprese. Prescindendo da qualsiasi pretesa di esaustività si intende stimolare l'interesse verso un tema passibile di numerosi approfondimenti, in primo luogo, considerando la portata e la natura del consolidato successo riscosso dall'ingresso dell'arte nel mondo delle organizzazioni e il crescente interessamento del mondo manageriale verso esperienze e interazioni di questo tipo. Un'evidenza che, tuttavia, non ha nulla di scontato e sulla quale è necessario richiamare l'attenzione, per poi passare in secondo luogo alla formulazione di una serie di considerazioni su questioni di carattere più generale, idealmente collocabili "a monte" delle specifiche interazioni tra arte e impresa, che, pertanto, sembrano costituire il presupposto. Tra queste: il senso e il ruolo del lavoro e dell'arte all'interno della vita umana, con particolare attenzione alla prassi artistica. In conclusione, verrà proposta una serie di auspici fondamentalmente riconducibili a un'unica questione e mossi dalla sostanziale speranza di stimolare l'interesse verso il rapporto tra arte e lavoro, e che questo possa trovare un terreno fecondo per rivelare tutta la propria pertinenza in relazione all'umano e al suo riconoscimento.

1. A partire da un'evidenza: il successo delle interazioni tra arte e impresa

La considerazione della letteratura scientifica dedicata alle forme di interazione tra il mondo dell'arte e quello delle organizzazioni pone di fronte a un'evidenza: negli ultimi decenni il rapporto tra queste due dimensioni dell'attività umana, all'apparenza estremamente eterogenee, ha assunto forme inedite, il cui successo è alla base della crescente attenzione mostrata dalla comunità scientifica e dal

¹ Per un quadro dettagliato ci permettiamo di rinviare al nostro E. Gabellieri – S. Meattini, *Il senso del lavoro tra impresa e arte*, FrancoAngeli, Milano 2020.

mondo manageriale². Parallelamente, le forme di interazione tra arte e impresa sono divenute sempre più complesse passando dall'evoluzione del classico mecenatismo e delle forme di finanziamento di progetti esterni all'azienda, alla configurazione o riconfigurazione strutturale ed estetica degli spazi, fino alla realizzazione di interventi artistici – che, seguendo una definizione ormai consolidata, si identificano con quei «processi che portano persone, prodotti e pratiche del mondo dell'arte nelle aziende», i cui tempi, portata, scopo e impatto possono variare³. Entro tale panorama meritano particolare attenzione quelle esperienze che prevedono l'ingresso fisico degli artisti nelle imprese e la loro permanenza durante la fase di creazione delle opere, poiché solitamente implicano uno stretto contatto con persone, spazi, tempi e attività della comunità aziendale, in particolar modo quando le risorse umane risultano coinvolte nel processo creativo.

Molta strada è stata fatta in direzione di una progressiva trasformazione e della conseguente diffusione delle forme di interazione tra arte e impresa, rispetto alle intuizioni proposte da Marjory Jacobson nei primi anni Novanta, o al noto studio di Lotte Darsø dal significativo titolo *Artful Creation. Learning Tales of Arts in Business*⁴. Un percorso che ha spinto parte della comunità scientifica a interrogarsi sulle possibilità e sulle sfide connesse a simili esperienze, promuovendo ricer-

² Il fenomeno è chiaramente messo in luce già nel 2014 da Ariane Berthoin Antal (A. Berthoin Antal, *When arts enter organizational spaces :implications for organizational learning*, in A. Berthoin Antal – L. Meusburger – P. Suarsana (eds.), *Learning organizations: extending the field*, Springer-Verlag, Dordrecht 2014, pp. 177-20). Sul tema si veda anche: A. Strauß, *Dialogues between Art and Business: Collaborations, Co-optations, and Autonomy in a Knowledge Society*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2017. Della progressiva diffusione di pratiche e ricerche è inoltre testimonianza: K. Szczepaniak, *Arts for Business: Creative Co-operation for Innovation and Sustainable Development of the Company as a Brand and Community*, in «Edukacja Ekonomistów I Menedżerów», 4 (2018), pp. 127–141.

³ Cf. A. Berthoin Antal, *Artistic intervention residencies and their intermediaries: A comparative analysis*, in «Organization Aesthetics», 1 (2012), pp. 44–67; Id., *When arts enter organizational spaces: Implications for organizational learning*, cit; Id., *Art-based research for engaging not-knowing in organizations*, «Journal of Applied Arts & Health», 4 (2013), pp. 67–76. Sull'evoluzione delle forme di interazione tra arte e impresa cf. H. Mugnier, *Art et Management, du fantasme à la réalité*, Demos, Paris 2007; K. Lewandowska, *From Sponsorship to Partnership in Arts and Business Relations*, in «The Journal of Arts Management, Law, and Society», 45 (2015), pp. 33–50; Id., *It's not all about the profit: analysis of changes in arts and business relations*, in «Economics and Business Review», 2 (2016), pp. 107–126.

⁴ M. Jacobson, *Art for Work. The New Renaissance in Corporate Collecting*, Harvard Business School Press, 1993; L. Darsø, *Artful creation. Learning-tales of arts-in-business*, Frederiksberg, Denmark 2004; Id., *Arts-in-business from 2004 to 2014: From experiments in practice to research and leadership development*, in U. Johansson Sköldberg – J. Woodilla – A. Berthoin Antal (eds.), *Artistic interventions in organizations. Research, theory, practice*, pp. 18–34, Routledge, London, UK and New York, USA 2016.

che, progetti ed eventi legati a questo ambito⁵. Tale fenomeno ha trovato inizialmente diffusione a livello internazionale e, nell'ultimo decennio, ha registrato una sostanziale crescita anche in Italia, attraverso numerosi esempi di progetti realizzati da partenariati di varia natura, tra università, centri di ricerca, imprese ed enti pubblici. Anche il mondo del management, e più generalmente delle organizzazioni, ha riservato grande attenzione ai risultati presentati in quello che è progressivamente divenuto un preciso ambito di ricerca, manifestando un evidente interesse verso i benefici e le opportunità offerte dal dialogo con oggetti e soggetti provenienti dal mondo dell'arte⁶.

Al successo riscosso dal dialogo tra arte e impresa si affiancano alcuni fenomeni correlati che vanno dalla diffusione di soggetti – Fondazioni, Associazioni, Enti di varia natura – impegnati nella tutela e diffusione di progetti o esperienze in questo ambito, al moltiplicarsi di pubblicazioni divulgative che dedicano sempre maggiore spazio a questo tema⁷.

Se l'evoluzione e il successo delle interazioni tra arte e impresa risultano piuttosto evidenti, le possibili chiavi di lettura per un simile fenomeno sono stratificate e, nella prospettiva che qui ci interessa, non riducibili a schemi interpretativi orientati esclusivamente al chiarimento del vantaggio competitivo in termini di semplice incremento della produttività e della visibilità aziendale. Sebbene i benefici degli interventi artistici siano ormai riconosciuti, all'interno come all'esterno dell'orga-

⁵ Sulla crescente importanza assunta dal tema nell'ambito della ricerca e sulle sfide che vi sono connesse si veda: A. Berthoin Antal – A. Strauß, *Evaluating artistic interventions in organizations: Finding evidence of values-added*, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, Berlin 2013. Cf. P. Bamberger – M. Pratt, *From the editors—Moving forward by looking back: Reclaiming unconventional research contexts and samples*, in «Organizational scholarship. Academy of Management Journal», 53 (2010), pp. 665–671; N. J. Adler, *The arts and leadership: Now that we can do anything, what will we do?*, in «Academy of Management Learning and Education», 5 (2006), pp. 486–499; Id., *Going beyond the dehydrated language of management: Leadership insight*, in «Journal of Business Strategy», 31(2010), pp. 90–99.

⁶ Per quanto riguarda il contesto italiano risulta particolarmente illuminante una ricerca sullo stato di salute delle *corporate collection* in Italia condotta nel 2016 e aggiornata nel 2019, che riporta dati ben precisi in merito alla diffusione di tutte quelle forme di interazione tra arte e impresa richiamate all'inizio. In particolare, emerge un interessante incremento delle iniziative che prevedono la presenza di artisti nei contesti aziendali: se nel 2016 le attività si limitavano a training per i dipendenti e a residenze d'artista, con una percentuale del 7%, nel 2019 il 26% organizza occasioni di intervento di artisti in impresa, il 27% ha programmi dedicati ad artisti emergenti, tra i quali le residenze, l'11% organizza corsi di formazione con gli artisti per i dipendenti. Cf. C. Paolino, *Le corporate collection in Italia. Dalla ricerca alla prassi*, Il Mulino, Bologna 2019.

⁷ Per un inquadramento generale del ruolo di soggetti terzi che fungono da mediatori tra arte e impresa si veda: A. Berthoin Antal – R. Gómez de la Iglesia – M. Vives Almandoz, *Managing artistic interventions in organisations. A comparative study of programmes in Europe*, 2nd edition, updated and expanded, TILLT Europe, Gothenburg 2011, Online publication: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-267627>.

nizzazione come stimolo all'innovazione di processi o prodotti e come promozione dell'immagine aziendale e delle relazioni con differenti stakeholder, questi elementi non risultano sufficienti a rendere ragione dell'impatto positivo che l'arte e il lavoro possono avere reciprocamente l'una sull'altro. Gli interventi artistici, implicando la presenza dell'artista, rendono particolarmente evidente l'importanza dell'elemento relazionale e si configurano come esperienze inedite, irriducibili alla formazione⁸. Infatti, l'incontro che si realizza tra figure appartenenti a mondi differenti pone i partecipanti in una condizione di spaesamento e di momentanea crisi, che riguarda tanto i lavoratori quanto l'artista⁹. Per quanto concerne i primi, il confronto con una figura e con pratiche estranee alle dinamiche aziendali provoca un'interruzione momentanea di queste ultime e, stimolando la partecipazione della comunità, ne favorisce il ripensamento¹⁰. Tale impatto sfida le forme consuete di misurazione e chiama in causa una valutazione stratificata¹¹.

⁸ Il carattere esperienziale degli interventi artistici e l'alto grado partecipativo consentono di comprendere il fatto che «Quando l'arte entra negli spazi organizzativi non si tratta solo di trasferire le idee da un dominio all'altro, che è ciò che di solito viene associato all'"imparare dall'arte", ma piuttosto un'interazione tra diverse forme di conoscenza, da cui possono emergere nuovi modi di conoscere e fare» (A. Berthoin Antal, *When arts enter organizational spaces: Implications for organizational learning*, cit., p. 186, T.d.A.).

⁹ Sull'impatto di simili esperienze sull'identità dell'artista, in una prospettiva dialogica, si veda: K. Lehtikoinen – A. Pässilä – A. Owens, *Conflicting professional identities for artists in transprofessional contexts Insights from a pilot programme initiating artistic interventions in organisations*, in H. Westerland – H. Gaunt (eds.), *Expanding Professionalism in Music and Higher Music Education A Changing Game*, Routledge, London 2021, pp. 74-88.

¹⁰ La realizzazione di attività insolite e la relazione con figure inedite consente di sospendere le norme abituali e di mettere tra parentesi le competenze accertate. Numerosi studi hanno sottolineato il valore positivo di questa «area confusionaria», in grado di creare un «interspazio» relazionale (A. Berthoin Antal – G. Debucquet – S. Frémeaux, *Meaningful work and artistic interventions in organizations*, cit., p. 379; Cf. A. Berthoin Antal – A. Strauß, *Not only art's task*, cit.; A. P. Lafaire – A. Kuismin – J. Moisander – L. Grünbaum, *Interspace for empathy: engaging with work-related uncertainty through artistic intervention in management education*, in «Culture and Organization», 28 (2022), pp. 227-244; D. Carè – C. Paolino – M. Smarrelli, *Innovare l'impresa con l'arte*, cit., p. 9; Cf. V. Giacometti – S. Mazzocchi, *L'arte per il management. Un nuovo modello di incontro basato sullo storytelling*, FrancoAngeli, Milano 2016). Nella medesima direzione procedono Ana Paula Lafaire, Ari Kuismin, Johanna Moisander e Leni Grünbaum quando affermano che «queste iniziative comportano un potenziale per l'ibridazione culturale tra le competenze dell'artista e dei rispettivi partecipanti, che può consentire l'emergere di "spazi terzi" (Hulme et al., 2009), la reciproca fecondazione di idee e l'apprendimento collaborativo che porta a nuove conoscenze e a idee inedite che per l'organizzazione, nella sua cultura e nella prassi lavorativa» (K. Lehtikoinen – A. Pässilä – A. Owens, *Conflicting professional identities for artists in transprofessional contexts Insights from a pilot programme initiating artistic interventions in organisations*, cit., p. 77, T.d.A.).

¹¹ Cf. A. Berthoin Antal – A. Strauß, *Evaluating artistic interventions in organizations: Finding evidence of values-added*, cit.; A. Berthoin Antal – A. Strauß, *Not Only Art's Task—Narrating Bridges Between Unusual Experiences with art and Organizational Identity*, in «Review of. Scandinavian Journal of Manage-

In questa direzione diviene chiaro l'interesse filosofico di simili esperienze, la cui interpretazione deve tenere presente l'apporto che l'arte può fornire alla riscoperta del *sensu* e del *valore* del lavoro. La sfida sottesa è la ricomprensione dei risultati maggiormente evidenti e quantificabili entro un quadro più complesso, in grado di evidenziare l'importanza dell'insorgere di nuovi approcci al lavoro, di processi di riconfigurazione di modelli organizzativi e relazionali, quali esiti di una riflessione stimolata in maniera indiretta sul senso, la dignità, la responsabilità del lavoro, così come sulle relazioni tra persone, nell'impresa e con l'impresa. In tal senso, la valutazione dell'impatto dell'arte deve tenere conto del fatto che il lavoro è luogo di «fioritura umana», come affermano Bruni e Zamagni sottolineando che «l'essere umano incontra la sua umanità *mentre* lavora», e che quindi, come sosteneva Simone Weil, è manifestazione della capacità dell'essere umano di donare se stesso¹².

2. L'impatto dell'arte nella riscoperta del senso del lavoro: la necessità di uno sguardo filosofico

Nel vasto panorama degli studi dedicati all'analisi degli interventi artistici meritano particolare attenzione quelle riflessioni che considerano l'arte come possibile occasione per una riscoperta del senso e della dignità del lavoro. Tra queste, l'analisi condotta da Ariane Berthoin Antal, Gervaise Debucquet e Sandrine Frémeaux permette di cogliere l'apporto che uno sguardo filosofico può fornire all'interpretazione di simili esperienze, a partire dalla constatazione circa l'urgenza di trovare

una nuova definizione di "successo" degli interventi artistici, una definizione radicata in un corpo teorico più ampio rispetto al tradizionale approccio gestionale che riduce il lavoro a semplice mezzo per soddisfare le esigenze economiche dei dipendenti e dell'organizzazione. [...il lavoro] permette agli individui di entrare nelle relazioni umane, svilupparsi, esprimersi e di partecipare a un progetto

ment» 30 (2014), pp. 114–123; A. Berthoin Antal – A. Strauß, *Multistakeholder perspectives on searching for evidence of values added in artistic interventions in organizations*, in U. Johansson Sköldberg – J. Woodilla – A. Berthoin Antal, *Artistic interventions in organizations: Research, theory and practice*, Routledge, London 2015, pp. 37-60.

¹² L. Bruni – S. Zamagni, *L'economia civile. Un'altra idea di mercato*, Il Mulino, Bologna 2015, p. 22. In questo senso, «Lavorare con e per qualcun altro [...] il lavoro diventa esperienza umana fondamentale [...] lavorare "per" ha molte dimensioni. Innanzitutto non è solo un lavorare per te, che vedo, e con cui ho un rapporto personale. Significa anche lavorare per chi magari non vedrò mai [...] come] il cliente che utilizzerà quel determinato prodotto» (L. Bruni, *Fondati sul lavoro*, Vita e Pensiero, pp. 31-32). Cf. E. Gabelieri, *Penser le travail avec Simone Weil*, Nouvelle Cité, Bruyères-le-Châtel 2017.

che contribuisce alla società. Pertanto, proponiamo di considerare “di successo” un intervento artistico che: consente agli individui di esprimersi e svilupparsi in modi che considerano significativi; contribuisce ad arricchire i rapporti di lavoro e di servizio agli altri; espande il potenziale dell’organizzazione per contribuire utilmente alla società¹³.

La necessità di elaborare «una nuova definizione di successo» che conduca più in profondità la comprensione degli interventi artistici può essere soddisfatta all’interno di un «corpo teorico più ampio», quindi entro una prospettiva nella quale il lavoro non sia ridotto a semplice mezzo – di sussistenza, di affermazione sociale o economica – ma piuttosto venga concepito come luogo di crescita e sviluppo, personale e relazionale. Non a caso, qualche anno prima, Ariane Berthoin Antal e Sandrine Frémeaux, avevano riflettuto sull’orizzonte di senso del lavoro al fine di fornire strumenti manageriali per una visione più ampia e non strumentale di esso, facendo ricorso alla nozione di dono¹⁴. Il riferimento a quest’ultima risulta particolarmente interessante dal momento che, all’interno del più ampio dibattito sul tema, prospettive sostanzialmente differenti trovano una singolare convergenza nel comune riconoscimento della natura donativa dell’arte, unitamente alla tacita esclusione del lavoro da tale ambito¹⁵. Relegato nella sfera dell’utile e dell’economico, quindi a debita distanza da qualsivoglia forma di gratuità, il lavoro è stato spesso interpretato in un’ottica strumentale che lo ha privato degli elementi di possibile ancoraggio con il fare artistico. In tal senso, l’esclusione del lavoro dall’orizzonte semantico del dono sembra ricalcare il fossato che lo separa dalla sfera artistica. Risulta, allora, auspicabile procedere in direzione di letture alternative e irriducibili alle principali posizioni del più ampio dibattito in materia di donazione, al fine di contribuire a una riflessione sull’orizzonte di senso dell’attività lavorativa e alla costruzione delle basi per un dialogo tra questa e l’arte. Infatti, il riconoscimento della legittimità del rapporto tra arte e impresa ha come condizione la pos-

¹³ A. Berthoin Antal – G. Debucquet – S. Frémeaux, *Meaningful work and artistic interventions in organizations*, p. 383, (T.d.A.), l’alto grado di «imprevedibilità» di questi ultimi e le difficoltà legate alla valutazione del loro impatto ne sfidano i criteri di riferimento – aprendo in direzione di riflessioni e azioni che necessitano di svilupparsi in un ampio arco di tempo –.

¹⁴ A. Berthoin Antal – S. Frémeaux, *Don gratuit, spiritualité au travail, sens au travail. Trois théories pour un management non instrumental du travail*, in «RIMHE: Revue Interdisciplinaire Management, Homme & Entreprise» 8 (2013), pp. 3-18.

¹⁵ Questo perché voci differenti convergono nel comune riconoscimento della natura donativa dell’arte, diversamente da quanto accade per lavoro, cf. S. Meattini, «Tra» reciprocità e gratuità. il dono di sé quotidiano: lavoro e arte, in M. Marianelli (a cura di), «Entre». *La filosofia oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020; Id., *La libertà come verità del fenomeno. La metaxologia di Emmanuel Gabellieri tra fenomenologia, metafisica ed etica*, in «Studium» 5 (sett./ott. 2019), pp. 745-764.

sibilità di pensare, a monte, l'arte e il lavoro come due sfere dell'attività umana capaci di comunicare e di porsi realmente a confronto. In questo senso, deve essere eliminata quella distanza che ne preclude qualsiasi tipo di accostamento, verso un profondo ripensamento del ruolo e del senso tanto del lavoro – e con esso dell'impresa – quanto dell'arte.

Il primo obiettivo, ripensare il senso del lavoro e dell'impresa, richiede una trattazione specifica, in parte avviata in altre sedi¹⁶. Tuttavia, vale la pena richiamare l'importanza che una simile operazione può assumere, non solamente fornendo un'interessante chiave di lettura degli interventi artistici, ma, ancora più radicalmente, ponendosi quale condizione di quella «nuova definizione di successo» richiamata in precedenza, che consenta di valutarne l'impatto etico e relazionale. In questo senso, è possibile ipotizzare che una riflessione in grado di ripensare profondamente il senso del lavoro e il significato del "fare impresa" sia in grado di contribuire a una inedita lettura delle reali trasformazioni che possono generarsi nell'incontro tra arte e impresa. Si tratta di sottolineare l'importanza che quel «corpo teorico più ampio» può rivestire e, parallelamente, incentivare l'interesse filosofico verso le interazioni tra arte e impresa. È stato sottolineato come la disponibilità e l'impostazione del management siano condizioni essenziali per la riuscita delle esperienze artistiche nei contesti aziendali, in particolar modo se orientata alla generazione di stimoli e cambiamenti concreti all'interno dell'ambiente lavorativo¹⁷. Finalità che eccedono i soli vantaggi competitivi e, utilizzando le note parole di Adriano Olivetti, sembrano rinviare all'importanza della presenza di una «trama ideale al di là dei principi della organizzazione aziendale» capace di ripensare la dignità del lavoro, quale luogo di creazione e «strumento di riscatto» che la riflessione filosofica può contribuire a riscoprire¹⁸.

¹⁶ Cf. E. Gabellieri - S. Meattini, *Il senso del lavoro tra impresa e arte*, cit.; U. Conti - M. Marianelli - S. Meattini - P. Polinori, *Etica per l'impresa. Risorse per la rinascita economica*, Carocci, Roma 2021.

¹⁷ È stata dimostrata l'incidenza che il grado di attenzione, partecipazione, disponibilità del management possono avere sulla riuscita di un intervento artistico e sull'impatto che questo può avere. Cf. A. Berthoin Antal, *Seeking values: Artistic interventions in organizations as potential cultural sources of values-added*, in D. Beacker – B. P. Priddat (eds.), *Oekonomie der Werte. Festschrift zum 65 Geburtstag von Michael Hutter*, Metropolis Verlag, Marburg 2013, pp. 97-128; D. Carè – C. Paolino – M. Smarrelli, *Innovare l'impresa con l'arte. Il metodo della Fondazione Ermanno Casoli*, Egea, Milano 2018.

¹⁸ A. Olivetti, *Città dell'uomo*, a cura di R. Saibaene, Edizioni di Comunità, Milano 2015, pp.125-126. Se l'impresa non si origina all'interno di una progettualità più ampia, alla quale tutti partecipano, un'"opera" che può realizzarsi con il contributo di ciascuno, l'ingresso di un artista non può che essere una semplice parentesi destinata a non lasciare traccia, al punto che, a presentarsi non è solo un problema di valutazione ma di reale partecipazione e assimilazione. Cf. D. Carè – C. Paolino – M. Smarrelli, *Innovare l'impresa con l'arte. Il metodo della Fondazione Ermanno Casoli*, cit.

3. Sul ruolo e sul senso dell'arte per la vita umana

Se "a valle" dell'interazione tra arte e impresa si colloca la necessità di una chiave interpretativa funzionale alla valutazione dell'impatto etico e relazionale degli interventi artistici, "a monte", si pone il problema di evidenziare le condizioni di possibilità di un simile rapporto, mediante una riflessione in grado di rileggere l'arte e il lavoro entro un più ampio orizzonte di senso che contestualmente possa rivedere la distanza apparentemente incolmabile che li separa. Un'operazione di questo tipo intreccia questioni riguardanti la relazione che l'arte intrattiene con le altre sfere dell'attività umana, quindi il ruolo e le effettive potenzialità del fare artistico in ambito etico¹⁹. Senza addentrarsi nel complesso dibattito attorno al rapporto tra etica ed estetica, risulta in ogni caso auspicabile precisare come una riflessione sulla relazione tra arte e impresa in termini di reciproca influenza e di reale scambio, conduca all'esclusione di quelle visioni autoreferenziali del fare artistico, che tendono a isolarlo idealmente dai restanti ambiti della vita umana²⁰. Una simile presa di posizione non implica l'eliminazione dello spazio di libertà dell'arte, né corrisponde alla promozione di una visione strumentale di essa. Infatti, l'interesse delle esperienze richiamate risiede principalmente nella capacità di stimolare indirettamente riflessioni su più ampie tematiche, per cui l'arte non è chiamata a veicolare contenuti specifici oppure ad assolvere compiti che le sono estranei. L'azione artistica è occasione, spazio di incontro tra mondi e linguaggi differenti, quali sono quelli dell'artista e della comunità aziendale, dal quale possono sorgere forme di dialogo e di stimolo reciproco all'interno di un comune terreno nel quale riconoscersi.

In tal senso, è estremamente difficile tracciare i contorni in grado di definire la peculiarità dell'arte, tuttavia, a imporsi con una certa evidenza è la necessità di evitare l'assunzione di criteri tanto stringenti da escludere la prassi artistica dall'interazione con le restanti sfere dell'attività umana. In questa direzione sembrano andare le formulazioni connesse a quel processo indicato come «artificazione». Un fenomeno interessante che tenta di mettere a fuoco le commistioni tra la sfera dell'arte e la vita quotidiana, sebbene non del tutto risolutivo nella misura in cui sembra proporre un semplice allargamento delle maglie dell'arte senza individuare un terreno comune alle altre sfere dell'attività umana. Tuttavia, come ricorda Elisabetta Di Stefano in uno studio sull'estetica quotidiana che trova significativi punti di contatto con il fenomeno dell'artificazione, è interessante notare che:

¹⁹ Cf. C. Talon-Hugon (ed.), *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, PUF, Paris 2011 ; Id., *L'Art sous contrôle*, PUF, Paris 2019.

²⁰ Cf. K. Lehtikoinen – A. Pässilä – A. Owens, *Conflicting professional identities for artists in transprofessional contexts Insights from a pilot programme initiating artistic interventions in organisations*, cit.

l'economia costituisce una specie di banco di prova per chiarire i processi di artificazione che si possono verificare anche in altri ambiti della vita quotidiana. Esaminando alcuni recenti saggi che indagano la relazione tra arte e management, il filosofo finlandese [Ossi Naukkarinen] mette a fuoco quella che potremmo chiamare la "svolta artistica" avvenuta negli studi angloamericani di economia aziendale degli ultimi anni (Darso, 2014). Le trasformazioni economiche in corso costringono a ripensare il mondo degli affari, uscendo dagli schemi consolidati e prospettando nuovi scenari creativi. Per questo motivo sempre più spesso le aziende si rivolgono agli artisti, poiché la loro capacità di cogliere velocemente le connessioni o di esprimere concetti logici e astratti attraverso immagini si è rivelata molto utile in campo economico. Immaginazione, bellezza, sensibilità possono avere un ruolo importante nelle aziende per migliorare la qualità del lavoro, per concettualizzare le questioni in modi nuovi, per esprimere in modo più efficace le idee, per coinvolgere emotivamente i lavoratori e rafforzare la coesione del gruppo. [...] Inoltre, ricorda che alcuni studi (Adler, 2016) hanno riconsiderato alla luce dell'arte anche la leadership, intesa come arte del comando, auspicando che il manager apprenda dagli artisti una nuova sensibilità. Il mondo degli affari è stato finora guidato dalle ragioni del successo valutato in termini economici, tuttavia oggi si comincia a prendere coscienza che un'attività redditizia non è sufficiente, occorre anche che sia utile, significativa e persino gratificante per tutti coloro che a qualsiasi livello ne prendono parte. L'arte pertanto può sviluppare nel mondo degli affari un modo qualitativamente migliore di lavorare²¹.

La lunga citazione riesce a descrivere per sommi capi uno stato di fatto, connesso all'evidenza indicata all'inizio, ma non arriva a offrirne una spiegazione. Certamente, l'allargamento del confine di "ciò che è arte" verso forme comunemente riconosciute come "non-arte" permette di fare luce su alcuni fenomeni importanti che testimoniano l'interazione della dimensione artistica con le sfere sociale, economica e politica. Tuttavia, non ne indaga le condizioni di possibilità e, soprattutto, non riflette sul perché queste interazioni, oltre a essere auspicabili, possano considerarsi inevitabili.

Un passo ulteriore è forse possibile prendendo spunto dalla formulazione dell'*Arte come prassi umana* offerta da Georg W. Bertram. Pur non seguendo nella sua interezza e complessità l'estetica proposta dall'autore – che peraltro non affronta esplicitamente il tema oggetto di queste pagine –, vale la pena richiamare alcuni elementi che consentono di avvicinarci all'obiettivo. Infatti, la riflessione di Bertram intende rivedere il ruolo e la definizione dell'arte in un'ottica capace di collocarla all'interno delle altre pratiche della vita umana, a partire da una consi-

²¹ E. Di Stefano, *Che cos'è l'estetica quotidiana*, Carocci, 2017, pp. 51-52.

derazione non oggettuale, non riferita alle opere, che quindi assume i tratti di una prassi riflessiva dal carattere eminentemente pratico, in quanto orientato al tentativo di comprendere se stessi e in stretta connessione con la libertà. Per Bertram «l'arte si colloca in una continuità profonda con altre pratiche umane, poiché soltanto rifacendosi a tali pratiche guadagna la sua specifica potenzialità», questo significa che «l'autonomia dell'arte non può essere compresa nei termini dell'indipendenza da altre pratiche umane»²². L'inclusione dell'arte all'interno della sfera della prassi umana, in quanto prassi riflessiva, richiama il dibattito tra autonomia ed eteronomia dell'arte per tentare un ripensamento della prima in relazione alla rilevanza pratica che le viene attribuita, e consente di radicare la questione artistica sul piano antropologico. Un piano, quest'ultimo, che può divenire il terreno nel quale porre in dialogo l'arte e il lavoro, a partire dalla comune possibilità di farsi spazio di manifestazione dell'essere umano. Se nel lavoro, concepito nei termini rapidamente tratteggiati in precedenza, trova sviluppo ed espressione ciò che è umano, analogamente

gli esseri umani plasmano quello che sono anche attraverso l'arte [...] l'arte contribuisce al fatto che l'essere umano prende posizione rispetto a se stesso, e quindi cerca di determinarsi. L'arte è dunque una prassi che pretende di contribuire alla costituzione della libertà umana. Nonostante si debba senz'altro dire addio al sogno filosofico che soltanto l'arte sia in grado di garantire questa libertà, portando alla luce la verità della *conditio humana*, l'arte è tuttavia qualcosa di più di una piccola appendice ludica della prassi umana. Se si riesce a trovare una via tra questi due estremi, si potrà chiaramente intravedere quale sia il contributo specifico dell'arte alla prassi umana²³.

La riflessione pratica è per Bertram ciò che consente agli esseri umani di prendere posizione, verso se stessi e verso il mondo, di trasformarsi e confermarsi. L'arte in quanto prassi riflessiva è prassi di libertà, ed è «una prassi di provocazione della concezione che abbiamo di noi stessi mediante il confronto con le opere d'arte. Alla luce di questa provocazione modifichiamo la concezione di noi stessi o rafforzandola o trasformandola. [...] L'arte è una prassi della trasformazione della concezione di sé»²⁴. È, quindi, costante processo di negoziazione tra pratiche di fruizione e opere, ed è una prassi interattiva intersoggettiva che si realizza sempre sul piano relazionale in maniera dinamica, provocando *l'attività interpretativa*, nelle sue diverse forme, e *l'attività normativo-valutativa*, critica. È ciò che provoca

²² G. W. Bertram, *L'arte come prassi umana: un'estetica*, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. XXX.

²³ *Ibidem*.

²⁴ G. W. Bertram, *Che cos'è l'arte?*, in A. Bertinetto – G. W. Bertram, *Il bello dell'esperienza: la nuova estetica tedesca*, Marinotti, Milano 2016, p. 212.

l'esperienza estetica che, in quanto *esperienza*, implica il mettersi in gioco, la trasformazione e la presa di posizione. In tal senso

La provocazione che così si realizza non si ferma alle attività interpretative: si estende anche ad altre attività. Un dipinto insegna ai fruitori a vedere in modo nuovo; un racconto offre spunti per stare con altri in modo nuovo; un'installazione mette in moto una nuova concezione dei conflitti politici. Le attività guidate mimeticamente suscitano quindi nuove determinazioni di altre pratiche. Nelle loro provocazioni le opere d'arte non sono rivolte alle attività interpretative come tali, ma il loro potenziale ha di mira le pratiche quotidiane, le quali vengono riflesse mediante le attività interpretative provocate dalle opere d'arte. Le opere d'arte, quindi, provocano le nostre pratiche quotidiane, sfidandoci a una nuova determinazione di tali pratiche. [...] Il potenziale trasformativo dell'arte si sviluppa grazie al fatto che l'esperienza delle opere d'arte mette in moto un processo di rinegoziazione delle altre pratiche²⁵.

Qualcosa che accade necessariamente sul piano relazionale pur essendo un'esperienza che chiama in causa l'individuo in quanto tale. Infatti, «parlando di un "noi" non intendo dire che l'arte si rivolga sempre agli esseri umani nel loro complesso, ma piuttosto che le opere d'arte interpellano sempre la prima persona e che questa non è un soggetto isolato!»²⁶.

La riflessione di Bertram sembra offrire il vantaggio di ricollocare l'arte entro l'ambito della prassi umana, in quel terreno comune che permette di comprendere in che termini e per quali ragioni l'arte possa stimolare, provocare, trasformare chi ne fa esperienza di creazione e di fruizione. Un potere che non si limita al solo ambito estetico, ma deborda necessariamente, impattando sulle altre sfere della vita e dell'azione umana.

Il contributo che l'arte apporta per la determinazione delle pratiche umane è frutto del lavoro degli esseri umani, che producono gli oggetti e gli eventi, che devono dare gli impulsi per sviluppare ulteriormente la prassi umana. È banalmente vero che l'arte è fatta dall'uomo. Nell'arte gli esseri umani sviluppano oggetti ed eventi per pratiche mediante le quali possono offrire a se stessi impulsi per produrre trasformazioni²⁷.

Andando oltre Bertram e recuperando quanto detto in precedenza è possibile fare un passo ulteriore nella riflessione sul rapporto tra arte e lavoro, sottolineando l'importanza di tale incontro a partire dal comune riferimento all'essere umano, al

²⁵ *Ivi*, p. 219.

²⁶ *Ivi*, p. 222.

²⁷ G. W. Bertram, *L'arte come prassi umana: un'estetica*, cit., p. 178.

quale offre la possibilità di trasformazione, revisione e negoziazione dei suoi rapporti con il mondo e gli altri. In questa prospettiva, l'arte può essere considerata espressione dell'umano e occasione di riconoscimento di un orizzonte di senso in grado di stimolare una rinnovata concezione del lavoro. Pertanto, risulta auspicabile che il rapporto tra arte e impresa continui a evolversi in forme sempre nuove, continuando a tracciare vie di ricerca che, a loro volta, non si limitino a uno sguardo riduttivo ma aprano verso indagini orientate a una profonda rilettura del senso e del ruolo che il lavoro e l'arte possono avere per l'essere umano. Infine, che un simile contesto consenta di lasciare emergere con sempre maggiore evidenza un'attenzione verso quella "fioritura umana" che tanto l'arte quanto il lavoro contribuiscono a realizzare, verso la più ampia possibilità di

Ripensare a un nuovo dialogo tra arte e ambiente, tra arte e società, tra arte e tecnologia, tra arte e impresa non è solo doveroso, ma decisamente vitale, se si vogliono disegnare nuovi possibili "ambienti" fisici (e virtuali) più inclusivi, equi, sostenibili e, in senso più ampio, abitabili. La relazione tra l'ambito della ricerca e le logiche dell'impresa costituisce il nodo centrale [...] al centro rimane sempre l'essere umano²⁸.

L'umano è quel centro, quell'elemento comune, che rende possibili l'arte e il lavoro. Che questa centralità e questo nesso sia sempre più evidente è l'ultimo auspicio, che include e sostiene tutti gli altri, invitando a procedere anche in direzione di

Un ruolo completamente nuovo per l'artista [...] in cui la cultura e l'arte potessero davvero essere strumenti capaci di risolvere l'esistenza delle persone, diventare meccanismi di comprensione della realtà per chi faticava ad avere a disposizione altri strumenti di orientamento. E dopo un po' ho capito che quello è il suo ruolo originario [...] i miei lavori [...] si rivolgono alla comunità [...]. Ma a una comunità fatta di individui. Ed è sull'individuo che agisce l'arte [...] Le opere d'arte [...] ci visitano in un terreno di vulnerabilità [...] e ci parlano di noi. Ma nel farlo ci parlano anche degli altri, perché nessuno esiste scollegato dal resto dell'umanità. Attraverso le opere capiamo le nostre colpe, vediamo la nostra ombra sul volto dell'altro, e questo ci diventa insopportabile, perché l'uomo, in fondo, sotto le mille corazze, le mille cicatrici, è buono²⁹.

²⁸ G. Pordd (ed.), *L'impatto dell'arte. Ricerche sul contemporaneo e strategie d'impresa*, Postmedia Books, 2020, p. 11.

²⁹ G. M. Tosatti, *Storia della notte e destino delle comete*, a cura di E. Viola, Treccani, 2022, vol. 1, pp. 102-105. In questa direzione, cf. K. Lehtikoinen – A. Pässilä – A. Owens, *Conflicting professional identities for artists in transprofessional contexts Insights from a pilot programme initiating artistic interventions in organisations*, cit., pp. 84-85.

Il museo come spazio del riconoscimento: *vis civica* e identità culturale

Irene Baldriga *

Abstract: Attraverso un excursus storico-culturale sull'evoluzione della vocazione politica del museo, il contributo evidenzia la forte relazione esistente tra esperienza del patrimonio culturale ed esercizio della cittadinanza. Con il suo potenziale narrativo e in virtù della propria missione identitaria, il museo può essere inteso – per vari aspetti - come *luogo del riconoscimento* dei singoli e delle comunità e viene oggi chiamato ad uno sforzo di radicale riconfigurazione delle collezioni. In tale prospettiva, incontrando i variegati bisogni dei loro contesti di riferimento, i musei possono offrire un contributo sostanziale al complesso processo di crescita delle democrazie moderne.

Keywords: patrimonio culturale, musei, cittadinanza, azione politica, decolonizzazione

The museum as a space of recognition: *vis civica* and cultural identity

Abstract: The contribution highlights the connection between the experience of cultural heritage and the practice of active citizenship. An overview of the evolution of museums in the

* irene.baldriga@uniroma1.it

modern age, since the French revolution, stresses the strong political vocation of these institutions, which can provide relevant narratives and represent specific identities. Despite the controversial origin of many collections, museums can be effective *spaces of recognition* for individuals and communities, authentic mirrors of the main values of a social context. Towards the strong transformation of present times, museums can make the difference in the development of democracies, by exploring even radical reinterpretation of their heritage.

Keywords: cultural heritage, museums, citizenship, political action, decolonization

Nel 1771 lo scrittore francese Louis Sébastien Mercier (1740-1814) scrisse un romanzo presto divenuto un vero e proprio best seller nella Francia prerivoluzionaria: intitolato *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*¹, il libro narra di un viaggio nel tempo in cui il protagonista si risveglia in una società del tutto rinnovata, più equa e più giusta, il conseguimento del grande progetto illuminista tradotto in una narrazione accattivante. L'autore descrive un mondo immaginario, nato dalla rovina dell'assolutismo, e dedica diversi passi all'affermazione dell'arte e al suo potere rigenerativo, alla sua capacità di ispirare il popolo e il cittadino. Nel suo peregrinare in una Parigi risorta, Mercier si sofferma a un certo punto sulla descrizione dell'accademia di pittura e qui indugia nella celebrazione di un'arte nuova, capace di sanare i conflitti, di commuovere e di educare:

Tous les arts avoient fait, pour ainsi dire, une admirable conspiration en faveur de l'humanité. Cette heureuse correspondance avoit jetté un jour plus lumineux sur l'effigie sacrée de la vertu: elle en étoit devenue plus adorable, et ses traits toujours embellis formoient une instruction publique, aussi sûre que touchante. Eh ! Comment résister à la voix des beaux-arts, qui d'une voix unanime encensent et couronnent le citoyen libre et généreux?².

L'utilizzo retorico che Mercier fa della questione dell'arte è del tutto funzionale alla sua contestazione dell'assolutismo, e in questo offre giudizi di stampo moralistico, in una prospettiva volta a definire una sorta di arte pubblica, quasi a distinguere per categorie un'arte dei giusti e un'arte degli empi. Emerge con forza, nel suo *pamphlet* anti monarchico, il ruolo fondamentale attribuito alle arti in quella che dal suo punto di vista si propone come una riqualificazione etica della società. I monumenti pubblici compongono una scenografia appropriata ad accogliere la celebrazione del diritto partecipativo, sovvertendo il ruolo encomiastico loro attribuito dall'*Ancien Régime*. E il palazzo del re, che mantiene il suo nome di *Cabinet du Roi*, si trasforma in un museo universale, capace di accogliere i massimi conseguimenti delle arti e delle scienze.

L'immagine di Mercier anticipa in modo singolare, ma in fondo non così sorprendente, alcune delle iniziative che vennero di fatto intraprese nella Francia Rivoluzionaria: l'ampio spazio da lui riservato alle arti appartiene ad una fiducia nel libero pensiero e nella creatività, nella bellezza come linfa vitale di una società di eguali. E al tempo stesso ripropone la concezione utopistica di una città modello, espressione di un sistema in cui il vivere all'insegna del benessere ispira una intera tradizione filosofica e letteraria della società ideale, che da Platone a Thomas

¹ L.S. Mercier, *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1771, 1^a ed. anonima, 1770.

² *Ivi*, ed. londinese, 1776, pp. 246-247.

More, a Campanella trova le sue radici nell'antichità e si riaccende in epoca rinascimentale³. Lo spazio del museo – da intendersi come rappresentazione accessibile della conoscenza – è una componente significativa di questo progetto di rigenerazione e nella prospettiva illuministica assume di fatto un ruolo che è al tempo stesso simbolico e fenomenologico. Ovvero il museo è una sintesi della conoscenza ma ne è anche la sua materiale rappresentazione, è una traduzione dell'episteme di un'epoca – per recuperare una chiave di lettura particolarmente cara a Foucault – resa accessibile attraverso la sua declinazione espositiva⁴. Mercier applica la definizione di museo fornita da Diderot e D'Alembert nell'*Encyclopédie*: «cabinet des gens de lettres, ainsi que tous les lieux où l'on s'applique à la culture des sciences & des beaux-arts»⁵. Un contesto laboratoriale, dunque, dove la cultura non si apprende semplicemente, ma si esercita in relazione ad una condizione di partenza, lo *status* di cittadinanza, che è capace di far dialogare l'uomo e la comunità cui egli appartiene.

Il museo moderno, che è sostanzialmente un prodotto della cultura illuminista, porta con sé una vocazione politica imprescindibile⁶: la missione di tutela del patrimonio, come quella di “pubblico godimento” che accompagna la nascita delle prime istituzioni museali, esprime di fatto una funzione pubblica e di servizio che costituisce l'ispirazione primaria delle grandi collezioni sorte in Europa sin dalla metà del Settecento⁷. L'evoluzione della dimensione educativa del museo va compresa e interpretata in diretto rapporto con le politiche culturali degli Stati e quale espres-

³ Cf. M. Meyerson, *Utopian Traditions and the Planning of Cities*, in «Daedalus», vol. 90, n. 1 (1961), pp. 180–93; R. Eaton, *Ideal Cities: Utopianism and the (Un)built Environment*, Thames and Hudson, New York City 2002.

⁴ Cf. M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi 1966. Cf. anche E. Hooper-Greenhill, *Museums and shaping of knowledge*, Routledge, London and New York 1992.

⁵ D. Diderot, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... par une Société de gens de lettres... mis en ordre et publié par M. Diderot; et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert*, vol. 9, Parigi 1778, p. 596.

⁶ N. MacGregor – J. Williams, *The encyclopedic museum: Enlightenment ideals, contemporary realities*, in «Public Archaeology», 4,1 (2005), pp. 57-59.

⁷ I concetti di «pubblico godimento» e di «pubblica utilità», oggi pienamente integrati nella legislazione dei beni culturali e parte ineludibile della missione museale, affiorano in modo già molto evidente nell'identità delle prime collezioni aperte alla libera fruizione. Se ne trova traccia, per esempio, nella donazione della raccolta di Ulisse Aldrovandi al Senato Universitario di Bologna, nel 1603, e quasi contestualmente nello statuto fondativo della Biblioteca e poi della Pinacoteca lasciate dal Cardinale Federico Borromeo alla città di Milano (*ad publicum commodum et utilitatem*). Cf. A. Rocca – A. Rovetta – A. Squizzato (eds.), *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana, 1618-2018. Confronti e prospettive*, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2019. Pienamente in linea con il pensiero illuminista, si colloca anche l'acquisto delle antichità della collezione Mattei da parte di Papa Clemente XIV «per collocarle a pubblico

sione del consolidamento delle democrazie moderne. Il museo risulta in questo senso un'articolazione dello spazio pubblico e come tale va considerato per coglierne le potenzialità e i possibili sviluppi.

1. Il museo spazio pubblico e di confronto

Sin dalle sue prime articolazioni, il museo si pone come contesto di confronto e di conversazione tra i visitatori. Superata la fase iniziale - quasi claustrofobica - dello studiolo umanistico, ovvero quella stagione culturale principalmente orientata ad esaltare l'esercizio individuale dello studio e del raccoglimento, in una pratica della solitudine che si riteneva necessaria a conseguire virtù e conoscenza, la storia del collezionismo si apre ad una declinazione sociale che, architettonicamente, confluisce nella nascita della galleria seicentesca: uno spazio che è al tempo stesso contemplativo e relazionale, in cui la conversazione sull'arte assume un ruolo centrale⁸. Questa socialità dello spazio espositivo si qualifica attraverso gli stimoli che l'allestimento può generare, nella combinazione degli oggetti, nella scelta dei generi e degli stili, in una concezione della fruizione dell'arte che è orientata ad incoraggiare il dialogo tra i visitatori, quale costante espressione di competenze di osservazione e di parola. Le fonti seicentesche⁹ (Mancini, Cassiano dal Pozzo) pullulano di raccomandazioni e approcci volti a guidare la disposizione di statue e dipinti, fino a creare una sorta di scenografia figurata concepita ad uso degli ospiti del palazzo. Luigi Spezzaferro osservò con grande acume che in tale contesto si afferma progressivamente un'autonomia del bello, come categoria che affranca l'opera d'arte dalla sua funzione, rendendola meramente oggetto di contemplazione estetica, al di là del soggetto e della sua originaria destinazione¹⁰. Nel caso del Palais de Luxembourg di Parigi (1750-1759), ancora in pieno *Ancien Régime*, l'adozione di un approccio comparativo tra le opere esposte era esplicitamente

decoro», quale atto cruciale nella nascita del futuro Museo Pio-Clementino (Chirografo del 12 settembre 1770).

⁸ Il tema del confronto e della conversazione (intesa come gioco sociale) stimolata dalla pratica dell'osservazione, emerge con chiarezza già nel gusto e nelle scelte di allestimento adottate da Isabella d'Este a Mantova, dove la comparazione antico/moderno, e le sollecitazioni attivate dalle «maniere» e dalle iconografie aprono la strada al collezionismo «moderno». Cf. W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di C. Cieri Via, Franco Cosimo Panini, Ferrara 2005, pp. 168-169.

⁹ G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-57; S. Rienhart, *Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Some unknown letters*, in «Italian Studies», XVI (1961), pp. 35-59.

¹⁰ L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in O. Bonfait – M. Hochmann – L. Spezzaferro – B. Toscano (eds.), *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, École Française de Rome, Roma 2001, pp. 1-23.

motivata a stimolare la formulazione del giudizio¹¹, espressione di un'epoca che nella pratica della conversazione riconosceva uno dei suoi giochi sociali più caratterizzanti¹². Lo spazio espositivo si tramuta in luogo del dialogo e della formulazione estetica, vero e proprio laboratorio della maturazione del gusto e della traduzione verbale dell'esperienza¹³. La fruizione dell'arte in questo senso stimola una pratica che è tanto culturale quanto politica: il discorso sull'arte diviene terreno di elaborazione del pensiero critico e del confronto sul senso del bello e sul riconoscimento del suo valore, ma anche sulla interpretazione delle immagini, sull'attribuzione di significato, sulla elaborazione di criteri comparativi che toccano la percezione e la sensibilità dei singoli e dei contesti sociali¹⁴.

2. Musei, discorso estetico e pensiero politico

Questa rilevanza pubblica del museo e la sua potenzialità relazionale, chiaramente presenti già nella prima età moderna, si amplificano e si sviluppano in modo ancor più rilevante tra Settecento e Ottocento, generando spazi di condivisione e di dialogo spontanei che hanno attratto l'attenzione della filosofia e della sociologia. Nella più ampia riflessione legata all'evoluzione dello spazio pubblico come contesto non istituzionale di dialogo e di ragionamento politico – in cui è stato evidentemente cruciale il contributo di Jürgen Habermas¹⁵ – si è compreso che la

¹¹ Cf. A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, London 1994, in part. p. 48.

¹² Cf. B. Craveri, *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano 2006.

¹³ È opportuno ricordare come la formula narrativa prediletta nei trattati di argomento artistico di fine Seicento fosse proprio quella del dialogo; così in Félibien (A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Parigi 1666-1688) e in Roger de Piles (R. de Piles, *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Parigi 1677). Cf. U. Dionne, *Félibien dialoguiste: les Entretiens sur les vies des peintres*, in «Dix-septième siècle», vol. 210, n. 1 (2001), pp. 49-74. I vantaggi della conversazione sull'arte vengono esplicitati da Félibien sin dall'introduzione: « *L'on ne peut mieux faire pour s'instruire dans cet Art, que d'en parler souvent avec les personnes qui s'y connoissent. Et j'ai scû de quelques-uns des plus grands Maîtres, qu'ils n'ont point trouvé de moyen plus utile pour profiter de leurs études, que de s'en entretenir avec les plus Sçavans, et de méditer sans cesse sur les plus beaux Ouvrages [...]* » (1, 36).

¹⁴ È interessante ricordare in proposito che quando Goethe arriva a Roma, nel 1786, acquista una copia della *Storia dell'arte* di Winckelmann (di cui era appena uscita la traduzione italiana curata da Carlo Fea) e ne giustifica la lettura come pratica utile – vero e proprio allenamento - a conversare con gli esponenti di "una buona società che discute" (J.W. Goethe, *Viaggio in Italia: 1786-1788*, in Johann Wolfgang von Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni Editore, Firenze 1970, Roma 3 dicembre 1786, p. 327).

¹⁵ J. Habermas, *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society* (1962), Thomas Burger, MIT press, Cambridge 1989; J. Barrett, *Museum and the public sphere*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012; I. Baldriga, *Un possibile equilibrio: spazio pubblico e cittadi-*

dimensione del museo ha svolto una funzione importante sin dai primordi dell'età industriale. La sua prerogativa di ambito esperienziale non vincolato a protocolli se non quelli di accesso stabiliti di volta in volta, e soprattutto destinato ad una acquisizione di conoscenza e di godimento individuale, lo ha trasformato in un potenziale contesto di espressione del libero pensiero. Tuttavia, la maturazione di una consapevolezza delle potenzialità politiche e di aggregazione offerte dalla qualità estetica del museo, fa di questo territorio sociale/ecosistema un luogo di negoziazione che spinge alcuni gruppi di interesse a presidiarne l'uso e la gestione¹⁶. E' interessante considerare a tal proposito come storicamente l'indipendenza dello spazio espositivo sia stata compressa sia attraverso il controllo degli accessi che con la regolamentazione dei comportamenti. Le fonti che testimoniano questo complesso processo di istituzionalizzazione del museo confermano un approccio sostanzialmente restrittivo, teso a ritualizzare l'esperienza della fruizione e anche a contenere l'esercizio del dialogo e della conversazione ovvero della possibile conformazione di aggregazioni spontanee potenzialmente non controllabili, persino eversive¹⁷. Se ne trova conferma, per esempio, negli esordi dei Musei Capitolini in Italia (1734) e del British Museum in Inghilterra (1759), tra i primi musei europei ad essere aperti al pubblico. Cronache e fonti primarie testimoniano la resistenza esercitata dal potere politico per limitare la fruizione del museo, sradicando forme di dibattito non adeguatamente filtrate sul significato e sulla diffusione dell'esperienza estetica. Il Regolamento delle Gallerie pontificie del 1816 proibiva, per esempio, l'ingresso ai domestici e servi di piazza "di qualunque specie"¹⁸. Ancora nel 1837, l'indagine svolta dalla Commissione parlamentare sulla gestione del British Museum portava alla luce il dibattito in corso sull'opportunità di estendere o meno la libera fruizione al popolo:

nanza estetica. La dimensione politica del patrimonio culturale e del museo nel terzo millennio, in Atti del convegno internazionale *Cittadinanza europea, Costituzione e Diritti: l'educazione come strumento di democrazia*, Editore Pensa MultiMedia, Bari/Lecce 2021, pp. 123-133.

¹⁶ Sull'arte come spazio di confronto politico, cf. anche R. Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, in «Social Text», 33 (1992), pp. 34-53.

¹⁷ Lo studio degli allestimenti e della consistenza delle collezioni ha spesso trascurato la relazione tra spazio museale ed esperienza di visita, omettendo un fattore molto importante per la comprensione del «funzionamento» dei primi musei moderni in termini di comunicazione del patrimonio e di diffusione dei valori politici e culturali che li avevano ispirati. E' nell'attivarsi di una relazione con il visitatore/spettatore che si concretizza il processo dell'esperienza culturale promossa dal museo moderno, una relazione che naturalmente merita considerazione anche in termini di risposta dell'istituzione museale rispetto alle istanze e al gusto del pubblico «parlante».

¹⁸ A. Arconti, *Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», 13, 2/3, 2005 (2006), pp. 381-400.

- Do you think that one subject of the Museum is to improve the vulgar class?
- I think the mere gazing of our curiosities is not one of the greatest objects of the Museum¹⁹.

La resistenza ad accogliere nello spazio del museo persone incolte e di bassa estrazione permane a lungo nella politica culturale, in aperto contrasto con le proclamate misure di ricongiungimento tra popolo e patrimonio. La stessa apertura del Louvre nel 1793 fu soggetta da subito a forme di controllo e di regolamentazione da parte del governo rivoluzionario che non poteva tollerare una fruizione del patrimonio culturale non soggetta a finalità valoriali e politiche predefinite che fossero coerenti con il progetto repubblicano²⁰. Il museo, nelle parole di David, è un luogo di apprendimento la cui funzione educativa deve in ogni modo prevalere sulla curiosità ed il capriccio²¹; esso è da subito immaginato come spazio simbolico di restituzione del patrimonio al popolo e quale contesto di crescita della consapevolezza civica e repubblicana²². Si pensi a come, in quella stessa cornice, l'apertura del *Musée des Monuments Français* di Lenoir nel 1795 abbia avuto come finalità primaria quella di contenere gli effetti devastanti del vandalismo giacobino contro opere ritenute simbolo del potere monarchico²³. Il museo in questa fase deve convertire le pulsioni distruttive del popolo finalmente liberato dai soprusi in un sentimento di appropriazione ideale e di costruzione di una postura volta alla contem-

¹⁹ *Report from the select Committee on the Condition, Management and Affairs of the British Museum, together with the Minutes of Evidences, Appendix and Index*, London, 1855; citato in C. Paul (ed.), *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th an early 19th century Europe*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012, p. 67.

²⁰ Cf. A. L. McClellan, *The Musée Du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror*, in «The Art Bulletin», vol. 70, n. 2 (1988), pp. 300–313.

²¹ « Ne vous y trompez pas, citoyens, le Muséum n'est point un vain rassemblement d'objets de luxe ou de frivolité, qui ne doivent servir qu'à satisfaire la curiosité. Il faut qu'il devienne une école imposante. Les instituteurs y conduiront leurs jeunes élèves ; le père y mènera son fils. Le jeune homme, à la vue des productions du génie, sentira naître en lui le genre d'art ou de science auquel l'appela la nature. Il en est temps, législateurs, arrêtez l'ignorance au milieu de la course, enchaînez ses mains, sauvez le Muséum, sauvez des productions qu'un souffle peut anéantir, et que la nature avare ne reproduirait peut-être jamais » (*Jacques-Louis David, ... sur la nécessité de la suppression de la commission du Muséum, fait au nom des comités d'instruction publique et des finances, 1793*, in *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources* [online], Parigi, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014. <http://books.openedition.org/inha/6166>, consultato il 2/06/2022).

²² Cf. D. Poulot, *Le Louvre Imaginaire: Essai Sur Le Statut Du Musée En France, Des Lumières à La République*, in «Historical Reflections / Réflexions Historiques», vol. 17, n. 2 (1991), pp. 171–204.

²³ Ma Lenoir affermava anche che la storia dell'arte è necessariamente legata alla storia politica (A. Lenoir, *Musée des monuments français*, Parigi 1810)

plazione del bello²⁴. Le testimonianze relative alla pubblica fruizione del Louvre, ancora in piena epoca rivoluzionaria, confermano un forte scetticismo da parte degli intellettuali verso l'effetto prodotto dalla visita al museo presso i cittadini più disagiati. Ciò che di fatto la frequentazione popolare del museo poteva produrre era soprattutto la maturazione di un senso di appartenenza verso lo Stato, ma in una formula che risultava inevitabilmente eterodiretta²⁵. All'indomani del Congresso di Vienna, il noto dibattito che accompagnò l'istituzione dell'Altes Museum di Berlino vide affermarsi – contro le posizioni di Alois Hirt – la visione hegeliana del museo come tempio della bellezza, assecondato dall'architettura celebrativa di Schinkel volta a conformare uno spazio che ispira il silenzio e l'approvazione, piuttosto che il dialogo ed il confronto²⁶.

Parallelamente a questo processo di estensione veicolata della fruizione, si andava formando un pubblico consapevole, sostenuto dal consolidamento degli ideali dell'Illuminismo²⁷: già nel XVIII secolo i diari dei viaggiatori e altre fonti secondarie attestano la maturazione di un senso di esigibilità della fruizione del patrimonio culturale che andrà ad alimentare una sorta di tensione tra la tendenza a stringere le maglie del pubblico godimento e la diffusione di un'attrazione verso quella tipologia di esperienza²⁸. Il museo si offre dunque quale contesto significativo per l'esercizio della libertà e si presenta come un terreno di scontro tra interessi e pulsioni contrapposte: da un lato la celebrazione della cultura e dell'identità nazionale come ambito da controllare e proporre in modalità preconfezionate,

²⁴ Cf. anche l'evoluzione del museo del Settecento a Roma, che dai Capitolini al Pio-Clementino passa da un approccio catalogico/illuminista (di studio) ad una versione sacrale/contemplativa. Cf. J. Connors, *A Nation of Statues: Museums and Identity in Eighteenth-Century Rome*, in *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe: Constructing Identities and Interiors*, a cura di D.A. Baxter and M. Martin, Farnham 2010, pp. 187–214.

²⁵ Cf. A. McClellan, cit., pp. 13-14.

²⁶ Cf. D. Crimp, *The End of Art and the Origin of the Museum*, in «Art Journal», vol. 46, n. 4, *The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art*, winter, (1987), pp. 261-266.

²⁷ J.M. Hess, *Reconstituting the Body Politic: Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*, Wayne State University Press, Detroit 1999.

²⁸ Cronache e testimonianze ci informano degli orari di apertura, degli itinerari e di alcuni servizi offerti ai visitatori (come l'accesso notturno al lume delle torce presso il Pio-Clementino, ricordato da Winckelmann e da Goethe per la modalità ottimale di incontro con le sculture; oppure, l'incontro riservato a pochi gruppi presso i gabinetti minori degli Uffizi, ove era possibile manipolare i manufatti per prenderne una diretta visione). Le stesse lamentele, attestate da una quantità di documenti, relative all'accesso, alla scarsa illuminazione di alcune sale, o alla poca comprensibilità degli allestimenti o all'eccessivo assembramento delle opere (De Brosses), dimostrano la maturazione non soltanto di una coscienza di visita ma di una sorta di diritto alla buona fruizione. Cf. A. Florida, *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1784*, Gli Uffizi. Studi e Ricerche, n. 15, Firenze 2007.

dall'altro la pressione della classe degli intellettuali interessata ad occupare questo stesso spazio quale cornice idonea ad accogliere il libero pensiero.

3. La difficile riconciliazione tra società e cultura

Lo scenario sin qui delineato si è cristallizzato nel corso del tempo consolidando un'immagine del museo che in parte ancora oggi resiste: quella di un'istituzione esclusiva ed elitaria, distante dalla quotidianità, dai bisogni della società reale, incapace per molti aspetti di perseguire un approccio di autentica accessibilità, tale cioè da scongiurare i rischi di una politica culturale più vicina al populismo che alla partecipazione democratica. Le grida dei futuristi, che a inizio '900 inveivano contro i musei, le biblioteche e le accademie, hanno di fatto interpretato un diffusa forma di pregiudizio che solo in virtù di un epocale processo di conversione è stato possibile mettere in discussione. In un celebre articolo degli anni '70, Duncan Cameron sintetizzava le due strade del museo contemporaneo con una domanda efficace: «Museum, temple or forum?»²⁹. In quella fase delicatissima del XX secolo, il museo veniva scelto come simbolo di una riconfigurazione del rapporto tra patrimonio e discorso pubblico.

Le criticità di questo percorso appaiono evidenti nella vicenda dell'apertura del Centro Pompidou di Parigi (1977), fortemente voluto dal governo francese come gesto di conciliazione dopo le agitazioni del '68 ma duramente contestato da un osservatore come Jean Baudrillard, che non esitò a parlare di mistificazione e di operazione di dissuasione culturale³⁰. Baudrillard riteneva che il progetto del Pompidou, volto a curvare l'esperienza del museo verso una forma di rito collettivo, si configurasse di fatto in un inganno politico che avrebbe compromesso in modo irreparabile qualsiasi equilibrio tra società e cultura. Con la sua negazione della funzione contemplativa dello spazio museale, la "scatola" di vetro e acciaio costruita dagli architetti Rogers e Piano indebolisce, secondo Baudrillard, il valore della scoperta e il potenziale politico dell'esperienza estetica³¹. In tale visione, la macchina del Beaubourg trasforma i visitatori in massa, facendoli muovere in un flusso continuo, deprivato di ogni capacità riflessiva e dunque anche discorsiva, dialogica. Come in un supermercato, il pubblico si arrampica sulle scale mobili, consuma l'offerta pubblica senza consapevolezza. In più, il ritmo preconfezionato della ritua-

²⁹ D. Cameron, *The Museum: Temple or Forum?*, in «Curator», 14 (1971), pp. 1-24.

³⁰ F. Tarquini, *Immagini senza segreto. Media, simulazione e rappresentazione in Baudrillard e Simmel*, in «Mediascapes journal», 9 (2017), pp. 14-29.

³¹ *Ivi*, p. 19 «l'irrefrenabile desiderio di manipolare i contenuti fruiti dalle masse è per Baudrillard l'effetto concreto della dissuasione culturale praticata al Beaubourg, giacché questa modalità esperienziale non ha alcun obiettivo culturale, nessun significato oltre la sua mera esecuzione».

lità impedisce il tempo rilassato della conversazione e del confronto, quello che produce pensiero e coscienza civica³². Scrive Baudrillard:

Beaubourg è un monumento di dissuasione culturale. Dietro uno scenario da museo, che serve solo a salvare la finzione umanistica della cultura, vi si compie, in realtà, un vero e proprio lavoro di morte della cultura; le masse sono gioiosamente invitate a un vero e proprio lavoro di lutto culturale. Ed esse vi si riversano. Questa è l'ironia suprema di Beaubourg: le masse vi si riversano non perché spasimino per questa cultura dalla quale sarebbero state frustrate per secoli, ma perché hanno, per la prima volta, l'occasione di partecipare massicciamente all'immenso lavoro di lutto di una cultura che esse, in fondo, hanno sempre detestato³³.

Baudrillard non mette in dubbio la qualità politica del museo, anzi ritiene che proprio per scongiurarne l'ampliamento e per ridurne l'efficacia, il museo venga destrutturato e stravolto. In tale visione, la cultura dominante ne disinnesci ancora una volta il potenziale politico, ma con una diversa strategia: per ragioni di convenienza non si nega l'accesso, ma si favorisce una partecipazione fittizia.

4. Museologia e cittadinanza

Risulta evidente fino a che punto, nella seconda metà del '900, il museo sia divenuto un contesto di negoziazione politica e culturale: la sua rilevanza simbolica lo ha trasformato in un terreno di scambio, che dopo una fase di oggettiva opacità e confusione ha riconquistato chiarezza attraverso la chiave interpretativa della cittadinanza. Affermandosi in modo sempre più esplicito come luogo di esercizio della partecipazione democratica, il museo ha potuto da un lato alleggerire il suo tradizionale carattere di elitarismo, dall'altro è riuscito ad arginare – almeno in parte – l'effetto Beaubourg denunciato da Baudrillard. La stagione della riconversione è quella che gli osservatori hanno descritto come post-moderna e che ha aperto la strada alla cosiddetta "nuova museologia", nella quale il riposizionamento delle istituzioni culturali ha cercato di incontrare una diversa declinazione della partecipazione dei singoli e una più esplicita configurazione delle comunità in chiave civica e identitaria.

La dicotomia evidenziata da Cameron, sul museo "tempio o foro", conserva ancora oggi una sua piena validità e trova nella dimensione politica un suo svilup-

³² «gli oggetti culturali, come altrove gli oggetti di consumo, non hanno altro fine se non quello di mantenerci in uno stato di massa integrata, di flusso transistorizzato, di molecola calamitata» (J. Baudrillard, *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Editions Galilée, Parigi 1977, p. 36).

³³ *Ivi*, p. 33.

po ancor più attendibile. Assumendo su di sé il ruolo di spazio di confronto e di legittimazione delle identità civiche, il museo può compensare alcuni degli strappi subiti dalle democrazie, rispetto per esempio alle questioni dell'inclusione delle minoranze, al coinvolgimento delle fasce deboli, al riconoscimento delle componenti invisibili della società (gli anziani, le persone con vari tipi di svantaggi), ma anche al rapporto tra cultura e poteri forti. In tale riassetto degli equilibri, appare determinante il ruolo dell'esperienza estetica, intesa non come fuga o alienazione dalle questioni politiche, bensì come spazio di crescita della persona "in relazione" con gli altri e con il mondo, come allenamento delle competenze civiche fondamentali, in termini di identità, memoria, consapevolezza dell'essere, e dell'esser-ci, come cura del bene comune³⁴.

Il dibattito sul ruolo sociale del museo si sta giocando in questi ultimi anni da un lato sul tema etico della responsabilità (come intervenire rispetto alle questioni sociali, alle ineguaglianze, quale posizione assumere rispetto alla presunta neutralità o non neutralità dell'istituzione?), dall'altro sulla questione della sua potenziale funzione di contesto di elaborazione delle opinioni dei cittadini, ovvero come laboratorio di pensiero e di partecipazione. La grande domanda che è lecito porsi, tanto più a seguito dei recenti sconvolgimenti planetari, riguarda la legittimità di questa mutazione dell'identità del museo, in uno scenario che ha rivelato posizioni molto diverse rispetto alle spinte che sembrano condurre gli spazi espositivi verso uno schieramento sempre più esplicito e disgiunto dalle politiche dei governi. Il rischio, del tutto evidente, è quello di trasfigurare l'identità del museo, la sua funzione conservativa, scientifica ed educativa, per privilegiare una sua evoluzione in chiave di militanza politica. La resistenza mostrata in casa ICOM di fronte alla proposta di nuova definizione di museo, presentata a Kyoto nel 2019, ha rivelato con chiarezza la complessità di questa riflessione.

Nella crisi epocale dei sistemi aggregativi tradizionali (dai partiti politici, all'associazionismo, alle confessioni religiose), il museo tende a caratterizzarsi per la capacità di intercettare interesse e partecipazione, ponendo oltretutto come obiettivo della propria missione il massimo coinvolgimento e l'ascolto dei visitatori, classificati nella declinazione plurale dei "pubblici". In questo senso il museo accoglie ed incoraggia una forma di cittadinanza culturale, che trova la sua architettura valoriale nel rapporto tra società, patrimonio e identità. Tratto prevalente di questa forma di partecipazione (il museo si vive e si abita come una città ed in estensione con essa) è la speculare corrispondenza con le trasformazioni che si attivano sul terreno della società reale: i fenomeni dell'interculturalità, delle emergenze educa-

³⁴ Cf. I. Baldriga, *Un possibile equilibrio: spazio pubblico e cittadinanza estetica. La dimensione politica del patrimonio culturale e del museo nel terzo millennio*, cit.

tive, delle emarginazioni e ineguaglianze, delle in-sostenibilità economiche e ambientali entrano a far parte dello scenario programmatico dell'istituzione museale. Basti pensare all'estrema rilevanza che assume oggi il processo della cosiddetta decolonizzazione, ovvero quel percorso di sistematico ripensamento degli allestimenti, delle narrazioni e in qualche caso persino della consistenza materiale delle raccolte composte nel corso del tempo in contesti storico-politici che oggi si ritiene di dover neutralizzare al fine di scardinarne il messaggio di dominio e sopraffazione culturale di cui i musei occidentali sono stati strumento per più di tre secoli³⁵.

Negli scenari che si vanno configurando nel nuovo millennio, il museo assume una centralità simbolica ed una qualità sociale che trovano nella comunicazione e nel confronto i loro tratti più rilevanti, incoraggiando di fatto nuove forme di dialogo e di partecipazione dei cittadini. In tal senso il museo incontra l'idea di una "ermeneutica della comunicazione" esplorata da Otto Apel, offrendo uno spazio di relazione spontaneo in cui le dimensioni della comunicazione ideale e della comunicazione reale possono trovare effettivo riscontro³⁶. La "comunità illimitata della comunicazione" immaginata da Apel, orientata all'affermazione di una opinione pubblica internazionale, sembra prendere corpo nelle urgenze globali, come accade per la questione climatica, per la difesa della pace e dei diritti umani, per la tutela del patrimonio nelle aree di crisi. I musei arrivano oggi ad intercettare un bisogno di parola e di intervento sulle questioni locali e planetarie, offrendo un terreno di confronto disgiunto da interessi specifici e per questo qualificato da una maggiore credibilità, capace di restituire fiducia nel processo partecipativo, nel vantaggio del dibattito pubblico e nel pieno esercizio della cittadinanza. In questo senso si configura una sorta di riconciliazione democratica tra museo e società, alimentata dal riconoscimento di alcuni valori universali che trovano conforto e collante nell'elemento cardine dell'esperienza estetico/conoscitiva. E' importante interrogarsi, tuttavia, sulla riformulazione dei messaggi e delle narrazioni di cui il museo è protagonista e artefice, considerando il rischio oggettivo di un possibile sdoganamento della sua capacità di produrre e alimentare cultura. La spinta partecipativa non dovrebbe, in altre parole, cedere alla tentazione di un affrancamento dalla responsabilità del messaggio: l'estensione del museo come spazio pubblico va sostenuta e difesa in virtù di un'autorevolezza che si va sgretolando in altre istituzioni della conoscenza. Il museo militante si qualifica oggi come baluardo del valore della cultura, come dimensione sociale in cui l'esperienza estetica si declina

³⁵ Cf. E. Christillin – C. Greco, *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Einaudi, Torino 2021.

³⁶ Cf. F. Mazzocchio, *Intersoggettività e discorso. Ermeneutica e verità nel pensiero di Karl-Otto Apel*, Aracne, Roma 2007.

necessariamente in termini di responsabilità civica e di partecipazione democratica della comunità.

5. Il museo come luogo del riconoscimento

In coerenza con la vocazione politica che ne accompagna l'evoluzione, il museo costituisce uno spazio cruciale del riconoscimento culturale e identitario dei singoli e delle comunità. Andrebbe anzi precisato che il processo del riconoscimento rappresenta oggi un dispositivo di conferma della legittimità del museo stesso: laddove il fattore del riconoscimento viene a fallire, l'istituzione subisce un durissimo colpo in termini di credibilità pubblica. L'obiettivo di pluralismo e di multiculturalità, che accomuna le democrazie moderne, impone uno sforzo particolare di garanzia e di sostanza: lo spazio museale, che è un contesto di rappresentazione valoriale della comunità, non può sottrarsi al bisogno di moltiplicare le proprie narrazioni, rispondendo alla richiesta di un riconoscimento che sia diversificato e paritario.

Un terreno di autentica sfida sotto questo profilo sta emergendo negli ultimi anni rispetto alla questione dell'eredità dei trascorsi coloniali di tante collezioni europee, che vengono oggi messe in discussione proprio rispetto al mantenimento di modalità narrative, allestimenti e interpretazioni ritenuti retaggio di politiche di oppressione e di conquista³⁷. E nella stessa cornice vanno considerati i fenomeni di contestazione e di rivolta verso monumenti percepiti come simboli di una cultura sovranista, dunque disconosciuti nella loro legittimità di occupare uno spazio pubblico e condiviso. L'abbattimento delle statue di Cristoforo Colombo, di Edward Colston o dei generali confederati, verificatosi in tante città degli Stati Uniti, in Canada, Belgio, Francia e in Inghilterra, è il frutto di un sentimento collettivo che punta soprattutto a rivendicare un diritto di riconoscimento dei cittadini rispetto alla dimensione dello spazio pubblico³⁸.

³⁷ Contesto privilegiato di questa riflessione è quello dei musei etnografici. Cf. F. Van Geert, *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*, in «Culture & Musées», 31 (2018), pp. 192-195. Un caso molto noto in ambito museologico è l'esperienza del progetto *Tate Encounters*, sviluppato dalla Tate Britain a partire dal 2007, proprio come forma di analisi della percezione suscitata dal concetto di «Britishness» presso le comunità non prevalenti che abitano l'ampio *hinterland* londinese (Cf. A. Dewdney, *Tate Encounters: Britishness and Visual Culture*, Tate Britain, London 2011. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/tate-encounters>. Si veda anche *Museums, Equality and Social Justice*, a cura di R. Sandell, E. Nightingale, Routledge, London 2012).

³⁸ «Decolonising public spaces have to be part of a larger process demanding that these public sites of knowledge become more democratic, not in forgetting the past but in acknowledging their complexity and relationship with the present. As Ronald Rudin suggests, a bold, more temporal approach may be

Il monumento, al pari del museo, sostanzia la propria legittimità nel suo saper attivare il processo del riconoscimento, che è fattore non negoziabile nell'occupazione (fisica e comunicativa) di un contesto democratico.

Bibliografia

- Adams C., *Toppled Monuments and Black Lives Matter: Race, Gender, and Decolonization in the Public Space*, in «Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice», 42.1 (2021), pp. 1-17.
- Arconti A., *Un'indagine sulla fruizione del museo pubblico tra Sette e Ottocento*, in «Roma moderna e contemporanea», 13, 2/3, 2005 (2006), pp. 381-400.
- Baldriga I., *Un possibile equilibrio: spazio pubblico e cittadinanza estetica. La dimensione politica del patrimonio culturale e del museo nel terzo millennio*, in atti del convegno internazionale *Cittadinanza europea, Costituzione e Diritti: l'educazione come strumento di democrazia | European Citizenship, Constitution and Rights: Education as an Instrument of Democracy*, Editore Pensa MultiMedia, Bari/Lecce, 2021, pp. 123-133.
- Barrett J., *Museum and the public sphere*, Wiley-Blackwell, Chichester, 2012.
- Baudrillard J., *L'effet Beaubourg. Implosion et dissuasion*, Editions Galilée, Parigi, 1977.
- Cameron D., *The Museum: Temple or Forum?*, in «Curator», 14 (1971), pp. 1-24.
- Christillin E., Greco C., *Le memorie del futuro. Musei e ricerca*, Einaudi, Torino, 2021.
- Connors J., *A Nation of Statues: Museums and Identity in Eighteenth-Century Rome*, in *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe: Constructing Identities and Interiors*, a cura di
- D.A. Baxter and M. Martin, Farnham, 2010, pp. 187–214.
- Craveri B., *La civiltà della conversazione*, Adelphi, Milano, 2006.
- Crimp D., *The End of Art and the Origin of the Museum*, in «Art Journal», vol. 46, n. 4, *The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art*, winter, (1987), pp. 261-266.
- David, J.L., ... *sur la nécessité de la suppression de la commission du Muséum, fait au nom des comités d'instruction publique et des finances, 1793*, in *L'Art social de la*

needed in rethinking the future of public monuments where contemporary themes, personalities, and ideas mingle with the past: "For minority groups this means seeing themselves represented in ways that recognize their historical marginalization, but also go well beyond that, making their contemporary perspectives and experiences a part of civic culture" (C. Adams, *Toppled Monuments and Black Lives Matter: Race, Gender, and Decolonization in the Public Space*, in «Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice», 42.1 (2021), pp. 1-17, in part. p. 13).

- Révolution à la Grande Guerre: Anthologie de textes sources* [online], Parigi, Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2014. Disponibile su Internet: <http://books.openedition.org/inha/6166>, consultato il 2/06/2022.
- De Piles R., *Conversations sur la connoissance de la peinture*, Parigi, 1677.
- Deutsche R., *Art and Public Space: Questions of Democracy*, in «Social Text», no. 33 (1992), pp. 34–53.
- Dewdney A., *Tate Encounters: Britishness and Visual Culture*, Tate Britain, London 2011.
- Diderot D., *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers... par une Société de gens de lettres ... mis en ordre et publié par M. Diderot ; et quant à la partie mathématique par M. d' Alembert*, vol. 9, Parigi, 1778.
- Dionne U., *Félibien dialoguiste : les Entretiens sur les vies des peintres*, in « Dix-septième siècle », vol. 210, no. 1, (2001), pp. 49-74.
- Eaton R., *Ideal Cities: Utopianism and the (Un)built Environment*, Thames and Hudson, New York City, 2002.
- Félibien A., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Parigi, 1666-1688.
- Florida A., *Forestieri in Galleria. Visitatori, direttori e custodi agli Uffizi dal 1769 al 1784*, Gli Uffizi. Studi e Ricerche, n. 15, Centro Di, Firenze, 2007.
- Foucault M., *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi, 1966.
- Goethe J.W., *Viaggio in Italia*, traduzione di E. Zaniboni, in Johann Wolfgang von Goethe, *Opere*, a cura di V. Santoli, Sansoni Editore, Firenze, 1970.
- Habermas J., *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society* (1962), Thomas Burger, MIT press, Cambridge, MA, 1989.
- Hooper-Greenhill E., *Museums and shaping of knowledge*, Routledge, London and New York, 1992.
- Hess M., *Reconstituting the Body Politic: Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*, Wayne State University Press, Detroit, 1999.
- Lenoir A., *Musée des monuments français*, Parigi, 1810.
- Liebenwein W., *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di C. Cieri Via, Franco Cosimo Panini, Modena, 2005.
- Mancini G., *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, Roma, 1956-57.

- Mazzocchio F., *Intersoggettività e discorso. Ermeneutica e verità nel pensiero di Karl-Otto Apel*, Aracne, Roma, 2007.
- McClellan A., *The Musée Du Louvre as Revolutionary Metaphor During the Terror*, in «The Art Bulletin», vol. 70, no. 2 (1988), pp. 300–13.
- McClellan A., *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, University of California Press, London, 1994.
- MacGregor N., Williams J., *The encyclopaedic museum: Enlightenment ideals, contemporary realities*, in «Public Archaeology», (2005), 4:1, pp. 57-59.
- Mercier L.S., *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1771, 1^a ed. anonima, 1770
- Meyerson M., *Utopian Traditions and the Planning of Cities* in «Daedalus», vol. 90, no. 1 (1961), pp. 180–93.
- Paul C. (a cura di), *The first modern museums of art. The birth of an institution in 18th an early 19th century Europe*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2012.
- Poulot D., *Le Louvre Imaginaire : Essai Sur Le Statut Du Musée En France, Des Lumières à La République*, in «Historical Reflections / Réflexions Historiques», vol. 17, no. 2, 1991, pp. 171–204.
- Rienhart S., *Cassiano dal Pozzo (1588-1657). Some unknown letters*, in «Italian Studies», XVI, (1961), pp. 35-59.
- Rocca A., Rovetta A., Squizzato A. (a cura di), *La donazione della raccolta d'arte di Federico Borromeo all'Ambrosiana, 1618-2018. Confronti e prospettive*, Biblioteca Ambrosiana, Centro Ambrosiano, Milano 2019
- Sandell R., Nightingale E. (a cura di), *Museums, Equality and Social Justice*, Routledge, London 2012.
- Spezzaferro L., *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio (Roma 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, M. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma École Française de Rome, 2001, pp. 1-23.
- Tarquini F., *Immagini senza segreto. Media, simulazione e rappresentazione in Baudrillard e Simmel*, in «Mediascapes journal», 9 (2017), pp. 14-29.
- Van Geert F., *Du musée colonial au musée des diversités. Intégrations et effets du multiculturalisme sur les musées ethnologiques*, in «Culture & Musées», 31 (2018), pp. 192-195.

INTERVENTI DI GIOVANI STUDIOSI

Dinamiche del riconoscimento nella poetica della *rêverie* di Gaston Bachelard

Ivana Brigida D'Avanzo *

Abstract: A partire dalla riflessione di Gaston Bachelard sull'immaginazione come *rêverie*, il presente studio intende servirsi della categoria filosofica del "riconoscimento" per interpretare tre diverse - eppure estremamente correlate - *dinamiche* poetiche, particolarmente significative nel quadro della filosofia bachelardiana delle immagini. Si tratta, in primo luogo, della relazione di *intimità* e *felice appartenenza* che si instaura tra il *rêveur* e il suo mondo di immagini; a seguire, dello spazio di relazione che sorge tra lo scrittore di poesie e il suo lettore, definito da Bachelard come *retentissement* ed infine, della dinamica che lega l'atto immaginativo primo, puro, agli atti immaginativi secondi, ovvero storico-artistici.

Keywords: immaginazione; poesia; *rêverie*; arte.

Recognition dynamics in the poetics of *rêverie* by Gaston Bachelard

Abstract: Starting from Gaston Bachelard's reflection on imagination as *rêverie*, this study intends to use the philosophical

* ivanabdavanzo@gmail.com

category of "recognition" to interpret three different - yet extremely correlated - poetic *dynamics*, particularly significant in the context of the Bachelardian philosophy of images: first, the relationship of *intimacy* and *happy belonging* that is established between the *rêveur* and his world of images; followed by the space of relationship that arises between the poetry writer and his reader, defined by Bachelard as *retentissement*, and, finally, the dynamics that links the first, pure, imaginative act to the second imaginative acts, that is the historical-artistic ones.

Keywords: imagination; poetry; *rêverie*; art.

Il presente contributo si propone di innestare la categoria del "riconoscimento" all'interno della riflessione bachelardiana sulla *rêverie* poetica, al fine di leggere, per mezzo di questa stessa categoria, una pluralità di *dinamiche* che, implicantesi vicendevolmente, tessono una fitta trama di relazioni tra sequenze poetiche di coscienze-che-immaginano, atti immaginativi e universi immaginari, in dialogo con altre sequenze poetiche parimente composte, a loro volta in dialogo con altre e così via, in un continuo «avanzamento d'essere»¹.

Si intende far riferimento, in particolare, a tre snodi teoretici fondamentali della speculazione bachelardiana sull'immaginazione come *rêverie*; snodi – "spazi di relazione" – che, a nostro modo di vedere, possono essere interpretati come "dinamiche del riconoscimento". In primo luogo, pertanto, faremo riferimento alla dinamica di *intimità* che lega il *rêveur* e il suo mondo di immagini; in seguito, alla dinamica di *retentissement* che si instaura tra lo scrittore di poesie e il suo lettore; infine, al rapporto che lega l'atto immaginativo puro, mitico-originario, agli atti immaginativi impuri, vale a dire secondi, storico-artistici.

1. *Conscience imageante e universi immaginari: una felice appartenenza*

L'atteggiamento fenomenologico assunto dal Bachelard delle ultime poetiche rafforza, sostanziandolo metodologicamente, il suo interesse per *l'image pour l'image* che era emerso già a partire dai volumi sugli elementi, in particolar modo negli ultimi sulla terra². «Bisogna essere presenti, presenti all'immagine nell'istante dell'immagine»³: è l'avvertimento bachelardiano che si legge in apertura della

¹ «L'immaginazione è avanzamento d'essere» (G. Bachelard, *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, con una *Prefazione* di G. Sertoli, a cura di A. C. Peduzzi e M. Citterio, Red, Como 1989, p. 41. D'ora in poi TRV).

² Al luogo comune della bibliografia bachelardiana secondo il quale le poetiche della maturità si porrebbero in una posizione radicalmente antitetica rispetto ai precedenti lavori sugli elementi, si era opposto da subito già F. Dagonet, *Gaston Bachelard, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Puf, Paris 1965, p. 31, a favore di una maggiore continuità, ma anche, tra gli altri, l'italiano Giuseppe Sertoli nel suo *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze 1972, pp. 315ss., a parere del quale «nel complesso, in questi ultimi libri, Bachelard non fa che ridire, dall'angolo della coscienza, ciò che prima aveva detto dall'angolo dell'immagine. E come adesso la coscienza implica l'immagine, talché l'individuazione di modalità della coscienza è individuazione di caratteristiche dell'immagine, così già allora l'immagine implicava la coscienza, e l'individuazione (fenomenologica!) delle sue caratteristiche era, perfettamente, l'individuazione delle corrispettive modalità della coscienza» (*ivi*, p. 324).

³ G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano e M. Giovannini, Dedalo, Bari 2015, p. 5 (d'ora in poi PE).

fondamentale *Introduzione a La poétique de l'espace*. La coscienza che produce immagini, la *conscience imageante*, è ora l'indiscusso fulcro speculativo dell'indagine bachelardiana. Ne consegue che lo scarto tra *rêverie* e *rêve*, che era già scarto tra coscienza e inconscio, si acutizza, mostrandosi ora come definitivo. Non vi è più alcuna traccia possibile di prossimità tra il *rêve* della notte, senza coscienza e senza soggetto – «un sogno senza sognatore»⁴ – e la *rêverie* diurna, atto di coscienza. Questa, infatti, è in grado di formulare un proprio *cogito* e di assumere immediatamente, quindi, un proprio *cogitatum*: «la *rêverie* ha un oggetto, un oggetto semplice, amico e compagno del sognatore»⁵. Esiste una relazione *naturale*, immediata – originaria – tra l'atto di una coscienza-che-immagina e le immagini che in quello stesso atto di coscienza trovano la propria origine: «un'immagine poetica può rappresentare l'origine di un mondo»⁶.

L'intensa correlazione tra il *rêveur* e il suo mondo di immagini può essere considerata nei termini di un vero e proprio *possesso*: se infatti «il sogno della notte non ci appartiene», al contrario, «l'uomo solitario *possiede* direttamente i mondi che sogna». In effetti, continua Bachelard, «per mettere in dubbio i mondi della *rêverie*, bisognerebbe non sognare, bisognerebbe uscire dalla *rêverie*. L'uomo della *rêverie* e il mondo della sua *rêverie* sono *vicinissimi*, si toccano, si compenetrano. *Sono sullo stesso piano d'essere*, perciò il cogito della *rêverie* si pronuncerà così: io sogno il mondo dunque il mondo esiste come io lo sogno»⁷.

Che l'immaginazione non fosse soltanto «la facoltà di formare immagini» ma «piuttosto la facoltà di *deformare* le immagini fornite dalla percezione»⁸, Bachelard lo aveva già chiarito a partire dalla sua rimodulazione del processo immaginativo non più come «funzione di realtà» – polemicamente associata al metodo psicoanalitico e ad una certa tradizione di critica letteraria – vale a dire come «funzione

⁴ Id., *La poetica della rêverie*, a cura di G. Silvestri Stevan e B. Sambo, Dedalo, Bari 2015, p. 29 (d'ora in poi PR).

⁵ *Ibidem*. Sulla questione si veda l'intero capitolo IV, intitolato *Il «cogito» del sognatore*, cf. *ivi*, pp. 151-176.

⁶ *Ivi*, p. 7.

⁷ *Ivi*, p. 164 (corsivi nostri).

⁸ G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris 1943, p. 5. Precisiamo che la resa italiana di riferimento – *Psicanalisi dell'aria*, a cura di M. Cohen Hemsì e M. Giacci, Red, Como 2017 (d'ora in poi AS) – manca della *Introduzione* dalla quale è tratta la citazione in oggetto, la quale è dunque a nostra cura. Nel volume sull'acqua si leggeva già: «l'immaginazione non è, come suggerisce l'etimologia, la facoltà di formare immagini della realtà; essa è la facoltà di formare immagini che superano la realtà, che cantano la realtà. È una facoltà di sovraumanità» (G. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, a cura di M. Cohen Hemsì e A. C. Peduzzi, Red, Como 2017, p. 24. D'ora in poi ER).

blocco, di inibizione, una funzione che riduce le immagini, in modo da attribuire loro un mero valore segnico»⁹, bensì, al contrario, come *fonction de l'irréel*. L'immaginazione come *depassé* dal reale, come facoltà de-formativa – nucleo fondamentale della speculazione bachelardiana sulla *rêverie* – implica dunque un'apertura verso l'ir-reale che è insieme apertura verso l'avvenire, vera dimensione temporale dell'immaginazione come "avanzamento d'essere" e come *origine*: l'immagine poetica è «germe di un universo immaginato»¹⁰.

Ci pare inoltre interessante mostrare come la dinamica relazionale coscienza-cosmo possa essere letta riprendendo una categoria interpretativa molto cara a Bachelard, ovvero quella della *profondità* – a sua volta coinvolgente quelle della *verticalità* e insieme dell'*intimità* – alla quale si era già ampiamente affidato nella lettura delle immagini elementari di fuoco, acqua, aria e terra. Proprio nel secondo volume sulla terra, il filosofo *champenois* arrivò a formulare la legge dell'«isomorfismo delle immagini della profondità» secondo la quale «sognando la profondità sogniamo la nostra profondità. Sognando la qualità segreta delle sostanze, sogniamo il nostro essere segreto»¹¹. Pochi passaggi sulla figura e l'attività dell'alchimista basterebbero a rendere perfettamente l'idea di tale isomorfismo, la validità del quale è sperimentata e garantita, su tutti, proprio da colui che ha preservato quell'unità tra anima della materia e materia dell'anima che la scienza moderna ha scisso; da colui che crede sinceramente che «la verità del cuore è la verità del mondo»¹². Non essendo questo il luogo adatto per indugiare

⁹ G. Bachelard, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, a cura di M. Citterio e A. C. Peduzzi, Red, Como 2007, p. 71 (d'ora in poi TRR).

¹⁰ PR, p. 7.

¹¹ TRR, p. 47. Già ne *L'Eau et les rêves* aveva scritto: «in questa contemplazione in profondità, il soggetto prende anche coscienza della sua intimità. Questa contemplazione non è dunque una *Einführung* immediata, una fusione completa. Essa è piuttosto una prospettiva di approfondimento per il mondo e per noi stessi che ci permette di tenerci a distanza rispetto al mondo. Davanti all'acqua profonda, scegli la tua visione; puoi vedere a tuo piacimento il fondale immobile o la corrente, la riva o l'infinito; hai il diritto ambiguo di vedere e di non vedere» (ER, p. 63).

¹² G. Bachelard, *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, a cura e con una *Postfazione* di E. Castelli Gattinara, Raffaello Cortina, Milano 1995, p. 57. Se ne *La formation* l'alchimista era stato il pensatore prescientifico che pretendeva di fare scienza attraverso l'immaginazione, la personificazione dell'ostacolo epistemologico che impediva la fondazione della chimica come scienza autentica, nei volumi sugli elementi diventa, al pari del *rêveur*, un sognatore delle "intimità materiali", quasi i due fossero legati da «un atavico patto di fedeltà agli elementi», come sostiene Valeria Chiore nel suo *Il Poeta, l'Alchimista, il Demone. La Dottrina Tetravalente dei Temperamenti Poetici di Gaston Bachelard*, con una *Prefazione* di J. Libis, Il melangolo, Genova 2004, p. 61. In linea generale, sul rapporto parallelo tra alchimista e *rêveur*, possiamo affermare con Carlo Vinti che «attraverso il diverso atteggiamento che Bachelard ha nei confronti dell'alchimia (negazione di ogni suo valore autonomo dal punto di vista della razionalità scientifica, valorizzazione del materialismo della sua immaginazione, esal-

sull'articolata questione dell'alchimia nel quadro della filosofia bachelardiana, ci limitiamo a segnalare come, in continuità con quanto affermato nei volumi sugli elementi, nella *Poetica* del '60 si legge che «la *rêverie* ci trattiene in uno spazio di intimità privo di frontiere – spazio che unisce l'intimità del nostro essere sognante all'intimità degli esseri che sogniamo. Da queste intimità composite nasce la poetica della *rêverie*»¹³.

Questo rapporto di reciproca appartenenza tra *rêveur* e universo *rêvant* – rapporto che noi qui proponiamo come dinamica di riconoscimento del primo nel secondo e viceversa – sancisce tra le due parti una sorta di «'omogeneità ontologica»¹⁴: se «l'essere del sognatore invade ciò che lo tocca, si diffonde nel mondo», allora «l'essere del sognatore è un essere diffuso» e insieme «questo essere diffuso è l'essere di una diffusione»¹⁵. In altri termini ancora, possiamo descrivere «lo spazio in cui è immerso il sognatore come un 'mediatore plastico' tra l'uomo e l'universo»¹⁶. Concludiamo, dunque, la prima parte del presente studio servendoci del seguente passaggio bachelardiano, che lega questa prima dinamica del riconoscimento uomo-mondo alla seconda, tra quelle introdotte sopra, autore-lettore:

Gli oggetti privilegiati della *rêverie* diventano i complementi oggetti del *cogito* di colui che sogna. Appartengono al sognatore e al tempo stesso lo possiedono. Si configurano dunque come organi della *rêverie* [...]. In tali *rêveries* congiunte, il sognatore *si riconosce* come soggetto sognante. Nella fedeltà della *rêverie*, ritrova sia il proprio lo sognante, sia l'oggetto stesso che accoglie la sua *rêverie* [...]. Il cogito diffuso del sognatore di *rêverie* riceve dagli oggetti della sua *rêverie* una sicura conferma della propria esistenza¹⁷.

tazione del dinamismo coscienziale del suo tracciato immaginario) sia possibile *ricostruire* tutta la parabola del diverso atteggiamento che egli ha nei confronti dell'immaginazione stessa, prima condannata come disvalore conoscitivo, poi positivamente considerata come carattere specifico di una parte dell'uomo» (C. Vinti, *Il soggetto qualunque. Gaston Bachelard fenomenologo della soggettività epistemica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, p. 863 n. 2).

¹³ PR, p. 168.

¹⁴ G. Sertoli, *Le immagini e la realtà*, cit., p. 330.

¹⁵ PR, p. 173.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 172 (corsivo nostro).

2. “Leggere” le immagini: il *retentissement* tra scrittore e lettore

Qual è la massima aspirazione del lettore? Potesse questa immagine che mi è stata offerta diventare opera mia! Che lettura indimenticabile se riuscissi, aiutato dal poeta, a vivere l'*intenzionalità poetica*!¹⁸

Uno dei principi fondamentali della poetica della *rêverie* bachelardiana stabilisce che «l'immagine può essere studiata solo attraverso l'immagine, fantasticando e sognando le immagini così come si riuniscono nelle *rêveries*»¹⁹. Significa che il *rêveur*, per “riconoscersi” in quanto tale, non ha alternativa se non quella di prestarsi, innescandolo, ad un meccanismo di “riattivazione” delle immagini poetiche, tramite l'esercizio dell'immaginazione come *fonction de l'irréel*. Corollari del suddetto principio sono, inoltre, i seguenti: «noi non siamo che lettori, gente che legge»²⁰; «tutta la nostra vita è una lettura»²¹; pertanto, «la *rêverie* che ci proponiamo di studiare è la *rêverie* poetica, indirizzata nella giusta direzione dalla poesia [...]. È una *rêverie* che si scrive o che almeno ci si ripromette di scrivere, facendola emergere da quel grande universo che è la pagina bianca»²².

In definitiva, poiché, «a differenza di un sogno, una *rêverie* non si racconta [,] per comunicarla bisogna scriverla, trasmettendo emozioni, rivivendola nel momento in cui la si trascrive»²³, possiamo affermare che il principio di riattivazione delle immagini enunciato da Bachelard è un principio di ri-lettura e insieme ri-scrittura delle immagini poetiche. La prossimità tra l'attività di scrittura e quella di lettura è tale, dunque, da rendere complesso stabilire dove finisca l'una e dove cominci l'altra: un *rêveur* è per natura lettore e scrittore insieme.

In altri termini, «la lettura dei poeti è essenzialmente *rêverie*»²⁴. E questa sovrapposizione di “attività” è garanzia di una modalità di fruire dell'arte – poetica, nella fattispecie – che esorcizza ogni forma di “passività”: nella proposta filosofica bachelardiana, essere lettore di poesie non significa in alcun modo limitarsi a subire il “fare arte” di qualcun altro, bensì è di per sé un “fare arte”. Chiarisce perfettamente i termini di questa “dinamica di riconoscimento scrittore-lettore”, quel

¹⁸ *Ivi*, p. 11.

¹⁹ *Ivi*, p. 61.

²⁰ TRV, p. 26.

²¹ PR, p. 31.

²² *Ivi*, p. 12.

²³ *Ivi*, p. 14.

²⁴ PE, p. 45.

fenomeno del *retentissement* che Bachelard introduce, nella sua definitiva esplicitazione, a partire da *La poétique de l'espace*:

Una ricerca fenomenologica sulla poesia deve oltrepassare, per necessità imperative di metodi, le risonanze sentimentali con cui noi, più o meno riccamente (non importa se tale ricchezza si trova poi in noi o nel poema) recepiamo l'opera d'arte. A questo punto è necessario essere sensibili al doppio fenomeno fenomenologico delle risonanze e del *retentissement*. Le risonanze si disperdono sui differenti piani della nostra vita nel mondo, il *retentissement* ci invita ad un approfondimento della nostra esistenza. Nella risonanza sentiamo il poema, nel *retentissement* lo parliamo, è nostro. Il *retentissement* opera un cambiamento d'essere: l'essere del poeta sembra diventare nostro²⁵.

Il cambiamento d'essere operato dal *retentissement* implica certamente un'appropriazione del dato artistico – appropriazione, vale la pena sottolinearlo, che non è mai meccanica assunzione, bensì rianimazione onirica – ma anche, contemporaneamente, un'elevazione al poetico per il lettore e la sua attività. «Sebbene noi non abbiamo fatto altro che accoglierla – l'immagine poetica letta, la singola immagine poetica²⁶ – abbiamo l'impressione che avremo potuto crearla noi, che avremmo

²⁵ *Ivi*, p. 12. Ancora, di seguito, sulla differenza tra *retentissement* e risonanza, tracciata secondo la dialettica verticale profondo-superficie già chiamata in causa sopra: «attraverso tale *retentissement*, andando subito al di là di ogni psicologia o psicoanalisi, avvertiamo un potere poetico che si leva spontaneamente in noi: soltanto dopo il *retentissement* potremo provare risonanze, ripercussioni sentimentali, richiami del nostro passato. L'immagine è giunta in profondità prima di smuovere la superficie, e ciò è vero anche in una semplice esperienza di lettore» (*ivi*, p. 13). Bachelard riprende questa categoria fenomenologica dallo psichiatra Eugène Minkowski, che si dedica all'argomento nel suo *Verso una cosmologia: frammenti filosofici*, con una *Introduzione* di E. Borgna, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2005, in part. cap. IX: *Retentir*. Sull'impiego bachelardiano, senza dubbio estremamente personale e libero, di metodo, categorie e riferimenti fenomenologici, ci limitiamo a rimandare – fra la ricca bibliografia sul tema – al numero 8 (2006) dei «Cahiers Gaston Bachelard» appositamente dedicato a *Bachelard et la phénoménologie*.

²⁶ L'attenzione bachelardiana riservata alla singola immagine poetica, a discapito «del problema della *composizione* del poema in quanto agglomerato di molteplici immagini», viene giustificata dal filosofo in questi termini: «il vero fenomenologo ha il dovere di essere sistematicamente modesto e pertanto ci sembra che il semplice riferimento a poteri fenomenologici di lettura, capaci di fare del lettore un poeta al livello dell'immagine letta, sia già carico di una sfumatura di orgoglio [...]. Non possiamo sperare di giungere a una fenomenologia sintetica capace di dominare, come credono di poter fare certi psicoanalisti, l'insieme di un'opera. È dunque a livello delle immagini singole che possiamo fenomenologicamente provare il *retentissement*» (PE, p. 14). E ribadirà ancora tale assunto metodologico in un'intervista del '57, riportata in C. G. Christodifes, *Bachelard's Aesthetics*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 3/20 (1962), pp. 263-271, in part. p. 268.

dovuto crearla noi. Essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio». È così che «l'espressione crea l'essere»²⁷.

L'intenzione bachelardiana di seguire la «Fenomenologia come una scuola di ingenuità» gli impone di tener conto di ogni minima variazione delle immagini poetiche e, dunque, dell'atto di coscienza all'origine di tali variazioni: «quando un'immagine poetica si rinnova, anche in uno solo dei suoi tratti – infatti – manifesta un'ingenuità primigenia»; ed è proprio su questa «ingenuità sistematicamente risvegliata che si fonda la percezione, pura ricezione della poesia»²⁸.

La lettura della poesia come «attività telepoetica»²⁹ aveva già stabilito che tale lettura avesse il compito di indurre il lettore a poetare, vale a dire di indurre il lettore a divenire poeta, riattivando la sua *conscience rêvante*, la sua capacità di deformare immagini sempre nuove. Una visione siffatta del procedere immaginativo, quale susseguirsi di trasformazioni soggettive, non può che respingere ogni tendenza alla descrizione dell'immagine poetica, la quale, sempre, «deve conservare la sua penombra»³⁰: «la *poesia pura* non può accettare di essere descrittiva»³¹. Se dovessimo scrivere della nostra casa d'infanzia – prende come esempio Bachelard – non gioverebbe in alcun modo alla dinamica *rêvante* descrivere minuziosamente «la pianta della camera che fu la *mia* camera», o «il profondo armadio che conserva ancora, soltanto per me, l'odore unico, l'odore dell'uva secca sul graticcio». Non possiamo che limitarci a fornire al lettore, per mezzo della nostra *rêverie*, «un *orientamento* verso il segreto, senza mai poterlo dire oggettivamente»³²; senza ri-

²⁷ PE, p. 13. Sul «mistero dell'immagine» e sul suo «gioco dialettico» tra presenza e assenza, visibile e invisibile, rimandiamo a J.J. Wunenburger, *La nascita dell'immagine: presenza o scomparsa dell'essere?*, in L. A. Armando (ed.), *Fantasia di sparizione. Formazione dell'immagine. Idea della cura*, Nuove Edizioni Romane, Roma 1997, pp. 95-112, in part. p. 112, tradotto poi in francese nella prima uscita dei «Cahiers Gaston Bachelard» 1998, con il titolo *La naissance de l'image: présence ou disparition de l'être?*, pp. 37-48, in part. p. 48.

²⁸ PR, p. 10.

²⁹ AS, p. 127. Sulla parola poetica come *mot inducteur* di nuova poesia si rimanda anche a G. Bachelard, *Una psicologia del linguaggio letterario: Jean Paulhan* ora nel postumo *Il diritto di sognare*, a cura di M. Bianchi e B. Sambo, Dedalo, Bari 2008, pp. 147-154.

³⁰ PE, p. 41.

³¹ AS, p. 83. La polemica bachelardiana contro la "poesia descrittiva" si eleva ad una sorta di "apologia del vago" che innerva tutta la sua produzione estetica: «quando si precisa un po' troppo un'immagine poetica, si fa ridere. Se si toglie un po' di precisione a un'immagine banale e ridicola, ecco scaturire un'emozione poetica» (*ivi*, p. 61). Esempiare, in tal senso, l'«immagine letteraria pura» dell'allodola, che «perduta nell'altezza e nel sole», «troppo piccola per rientrare nella scala del paesaggio, non esiste per l'occhio del pittore»; i poeti, dal canto loro, «la evocano, guardandosi dal descriverla» (*ivi*, pp. 78-83).

³² PE, p. 41.

schiare di dire troppo, o il lettore rischia di non "ritrovare" la "sua" camera, il "suo" armadio dall'odore unico.

Per evocare i valori dell'intimità, è necessario, paradossalmente, indurre il lettore in uno stato di lettura sospesa [...]. Ha dunque un senso, a livello di filosofia della letteratura e di poesia, livello a cui noi ci poniamo, dire che si «scrive una camera», si «legge una camera», si «legge una casa». In tal modo, con estrema rapidità, fin dalle prime parole, alla prima apertura poetica, il lettore che «legge una camera» sospende la sua lettura e incomincia a pensare a qualche antica dimora [...]. I valori di intimità sono talmente possessivi che il lettore non legge più la vostra camera, ma rivede la sua, si è già volto ad ascoltare i ricordi di un padre, di una nonna, di una madre [...], in breve dell'essere dominante l'angolo dei suoi ricordi più preziosi³³.

3. Immagine mitico-originaria e immagini storico-artistiche: una dialettica tra puro e impuro

In conclusione, proponiamo una terza applicazione della categoria del "riconoscimento" che legga il rapporto che approssima l'atto immaginativo originario, primo, puro, agli atti immaginativi secondi, storico-artistici, quindi impuri. Attraverso tale dialettica immaginativa puro-impuro, in vero, non si pretende – vale la pena precisarlo – di avanzare alcun giudizio di valore morale, né di svilire la dignità poetica della catena di immagini seconde, le quali, al contrario, proprio attraverso il meccanismo del riconoscimento di se stesse nella "purezza" della corrispettiva immagine originaria, salverebbero – salvano, nella nostra proposta – la propria "impurità" nel segno di quella "felice appartenenza" di coscienza e mondo, uomo e cosmo che è "dato originario".

L'opera d'arte – nello specifico bachelardiano, la poesia – viene dunque posta dalla coscienza artistica come l'oggetto simbolico di quella stessa corrispondenza originaria, primigenia, uomo-cosmo; ne è il naturale "prolungamento", "mimesi" dinamica, "riattivazione"³⁴. La coscienza artistica, pertanto, come *conscience rêvante*, è una coscienza che recupera l'originarietà. Tale recupero – coerente con

³³ *Ivi*, p. 42.

³⁴ La questione tocca un punto certamente critico della teoria bachelardiana della *rêverie*, ovvero la mancata specificità della stessa sul piano naturale e su quello estetico. Bachelard, in altri termini, non distingue una *rêverie* naturale da una *rêverie* estetica (l'opera d'arte in senso stretto), la quale dovrebbe in qualche modo "continuare" la prima, "riattivarla", appunto. A proposito di tale equivalenza opera-immagine, Sertoli ritiene che «una differenza tra le due *rêveries* esiste, ed è che mentre in quella naturale il mondo materiale circostante è sì onirizzato ma anche direttamente 'sentito' (*felt*), nella *rêverie* estetica esso è invece puramente immaginato. Mentre il *rêveur* seduto sul bordo di uno stagno 'sente' l'acqua e la

«l'esigenza fenomenologica nei confronti delle immagini poetiche» espressa da Bachelard: «risalire alla loro qualità originaria, cogliere l'essenza della loro originalità»³⁵ – muove secondo una modalità che implica una «funzionale mescolanza dell'immaginazione e della memoria»³⁶. Affinché non si riduca a “un campo di rovine psicologiche, un rigattiere di ricordi”, occorre che la memoria, “solidale” con l'immaginazione come *fonction de l'irréel*, favorisca la riattivazione degli atti immaginativi passati in atti immaginativi presenti, in una dinamica di continua re-immaginazione che è apertura verso la novità, verso l'avvenire: non il passato ma il futuro è la dimensione temporale che compete all'immaginazione³⁷.

Per descrivere il cammino della coscienza in direzione del recupero dell'originalità, Bachelard riprende il grande *topos* filosofico dell'infanzia, come tempo di massima integrazione tra memoria e immaginazione³⁸. Il proposito bachelardiano è quello di

dimostrare il permanere nell'animo umano, di un nucleo infantile, immobile ma sempre vivo, nascosto agli altri. Tale nucleo atemporale, travestito da storia quando è raccontato, è reale solo negli istanti di illuminazione – ovvero negli istanti della sua esistenza poetica³⁹.

Vivere questa «Infanzia Immobile, immobile come l'Immemoriale» significa abitare quella «remota regione» – remota eppure permanente – nella quale «memoria e immaginazione non si lasciano dissociare»⁴⁰, nella quale «sogniamo tutto quello

sogna, il poeta che, a un tavolo, scrive una poesia sull'acqua di uno stagno, la sogna *soltanto*. La materia, per lui, è una materia totalmente immaginaria» (G. Sertoli, *Le immagini e la realtà*, cit., p. 222, n. 13).

³⁵ PR, p. 9.

³⁶ PE, p. 43. Poco prima aveva parlato anche di «solidarietà della memoria e dell'immaginazione» (*ivi*, p. 34). Si rimanda, sul tema, a C. Vinti, *La rêverie ne raconte pas. Solidarité et rivalité bachelardiennes de l'imagination et de la mémoire*, in «Cahiers Gaston Bachelard» 15 (2017), pp. 145-156, e a G. Piana, *Il lavoro del poeta. Saggio su Bachelard*, in Id., *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerini e Associati, Milano 1988, pp. 39-45 (l.6 *Memoria e immaginazione*).

³⁷ «L'immaginazione si apre verso l'avvenire [...]. La *rêverie* crea un mondo, il nostro mondo. In questo universo fantasticato e sognato scopriamo una nuova maniera di essere. C'è del *futurismo* in ogni universo sognato» (PR, pp. 14-15).

³⁸ «Se esiste un campo in cui questa distinzione è più difficile, è proprio quello dei ricordi d'infanzia, il campo delle *immagini amate*, custodite dalla memoria [...]. Senza tregua l'immaginazione ravviva la memoria e la illustra» (*ivi*, p. 27). Sul “mito dell'infanzia” non possiamo non rimandare agli studi di Károly Kerényi, al suo (e di Paul Radin e Carl Gustav Jung) *Der göttliche Schelm*, reso in italiano come *Il briccone divino*, a cura di N. Dalmaso e S. Daniele, Bompiani, Milano 1965, e alle considerazioni degli stessi Kerényi e Jung nei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Torino 1972.

³⁹ PR, p. 104. «Sul piano della *rêverie*, e non su quello dei fatti, l'infanzia resta viva in noi e poeticamente utile. Attraverso tale infanzia permanente, manteniamo in noi la poesia del passato» (PE, p. 44).

⁴⁰ *Ivi*, p. 33.

che avrebbe potuto essere, sogniamo la storia e la leggenda»⁴¹. Ripercorrendo a ritroso le nostre *rêveries* sulle *rêveries* della nostra infanzia accediamo così ad una sorta di «antecedente dell'essere», che, «collegato alla natura infinita del tempo dell'infanzia», «si perde lontano nel tempo»⁴²; in un tempo che non è più storico – compete a una «memoria cosmica che non ha bisogno delle precisazioni della memoria sociale»⁴³ – è un “tempo mitico”.

I poeti sono i nostri migliori alleati nel «penetrare nei limbi dell'antecedenza d'essere»⁴⁴, vale a dire nel recupero di quell'atto mitico, totalmente originario, puro, da cui tutti gli atti immaginativi derivano e che in quel puro atto primo “si riconoscono”. Alla base di questo «abbozzo di una metafisica dell'indimenticabile»⁴⁵, come Bachelard ci presenta il suo capitolo su *Le rêveries sull'infanzia*⁴⁶, vige la seguente legge:

È sufficiente la parola di un poeta, un'immagine archetipa autentica, per aiutarci a ritrovare gli universi dell'infanzia. Senza l'infanzia non c'è vera cosmicità. Senza canto cosmico non c'è poesia. Il poeta risveglia in noi la cosmicità dell'infanzia⁴⁷.

Bibliografia

- «Cahiers Gaston Bachelard» 8 (2006). *Bachelard et la phénoménologie*;
 Bachelard, G., *La terra e le forze. Le immagini della volontà*, con una Prefazione di G. Sertoli, a cura di A. C. Peduzzi e M. Citterio, Red, Como 1989;
 Id., *La poetica dello spazio*, a cura di E. Catalano e M. Giovannini, Dedalo, Bari 2015;
 Id., *La poetica della rêverie*, a cura di G. Silvestri Stevan e B. Sambo, Dedalo, Bari 2015;
 Id., *Psicanalisi dell'aria*, a cura di M. Cohen Hemsì e M. Giacci, Red, Como 2017;

⁴¹ PR, p. 106. «Le grandi immagini hanno insieme una storia ed una preistoria, sono sempre allo stesso tempo ricordo e leggenda» (PE, p. 60).

⁴² PR, pp. 113-114.

⁴³ *Ivi*, p. 113.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 28.

⁴⁶ Al quale rimandiamo *in toto* per un approfondimento sui temi trattati in quest'ultimo paragrafo: *Ivi*, pp. 103-149.

⁴⁷ *Ivi*, p. 132. Sulla questione degli “archetipi” nella filosofia bachelardiana, naturalmente legata ai temi in gioco, rimandiamo a Myung-Hee Hong, *La notion d'archétype chez Bachelard*, in «Cahiers Gaston Bachelard» 1 (1998), pp. 58-70 e a J-J. Wunenburger, *Materia, elemento, archetipo in Gaston Bachelard*, tr. it. C. Vinti, in F. Bonicalzi – P. Mottana – C. Vinti – J-J. Wunenburger (eds.), *Bachelard e le 'provocazioni' della materia*, Il melangolo, Genova 2012, pp. 9-18.

- Id., *Psicanalisi delle acque*, a cura di M. Cohen Hemsì e A. C. Peduzzi, Red, Como 2017;
- Id., *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, a cura di M. Citterio e A. C. Peduzzi, Red, Como 2007;
- Id., *La formazione dello spirito scientifico. Contributo a una psicoanalisi della conoscenza oggettiva*, a cura e con una *Postfazione* di E. Castelli Gattinara, Raffaello Cortina, Milano 1995;
- Id., *Il diritto di sognare*, a cura di M. Bianchi e B. Sambo, Dedalo, Bari 2008;
- Chiore, V., *Il Poeta, L'Alchimista, il Demone. La Dottrina Tetravalente dei Temperamenti Poetici di Gaston Bachelard*, con una *Prefazione* di J. Libis, Il melangolo, Genova 2004;
- Christodifes, C. G., *Bachelard's Aesthetics*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 3/20 (1962), pp. 263-271;
- Dagonet, F., *Gaston Bachelard, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Puf, Paris 1965;
- Minkowski, E., *Vers une cosmologie*, Montaigne, Paris 1936, tr. it. *Verso una cosmologia: frammenti filosofici*, con una *Introduzione* di E. Borgna, a cura di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2005;
- Sertoli, G., *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, La Nuova Italia, Firenze 1972;
- Vinti, C., *Il soggetto qualunque. Gaston Bachelard fenomenologo della soggettività epistemica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997;
- Wunenburger, J-J., *La nascita dell'immagine: presenza o scomparsa dell'essere?*, in L. A. Armando (ed.), *Fantasia di sparizione. Formazione dell'immagine. Idea della cura*, Nuove Edizioni Romane, Roma 1997, pp. 95-112;
- Id., *Materia, elemento, archetipo in Gaston Bachelard*, tr. it. C. Vinti, in F. Bonicalzi, P. Mottana, C. Vinti, J-J. Wunenburger (eds.), *Bachelard e le 'provocazioni' della materia*, Il melangolo, Genova 2012, pp. 9-18.

Interpretazione e rappresentazione dell'alterità culturale

A partire da Charles Taylor e Martha Nussbaum

Giulia Brunetti *

Abstract: A partire dalle suggestioni provenienti dal pensiero di Charles Taylor e Martha Nussbaum, circa il legame tra emozioni e giudizi, nella sede del presente lavoro ci proponiamo di considerare quali prospettive, possibilità e implicazioni esse dischiuderebbero. Questo, in particolare, a proposito della questione dell'interpretazione e rappresentazione dell'alterità culturale e, conseguentemente, della relazione con la stessa, pur sostenendo, al contempo, dal canto nostro, l'importanza dell'assunzione di una *postura* empatica.

Keywords: emozione; giudizi; rappresentazione; umanità; alterità culturale.

Interpretation and representation of cultural otherness. From Charles Taylor and Martha Nussbaum

Abstract: Beginning with suggestions from Charles Taylor's and Martha Nussbaum's thoughts, about the link between emo-

* giuliabrunetti@outlook.it.

tions and assessments, in the premises of this paper, we aim to consider what perspectives, possibilities and implications they would open up. This, in particular, with regard to the question of the interpretation and representation of cultural otherness and, consequently, the relationship with it, while at the same time, for our part, arguing for the importance of assuming an empathic *posture*

Keywords: emotion; assesments; representation; humankind; cultural otherness.

1. Giudizi eudaimonistici nell'orizzonte ermeneutico

Il filosofo canadese Charles Taylor offre un prezioso contributo nella prospettiva di una valorizzazione della stratigrafia dell'essenza della persona umana grazie alla riabilitazione ch'egli compie dell'emozionale. Pur non rendendo quest'ultimo oggetto di una vera e propria trattazione sistematica e collocando quindi chi si approcci al suo pensiero nella condizione di doverne ricavare la posizione a riguardo estrapolandola fra le righe delle sue opere, l'accademico si pone innanzitutto come fervido sostenitore dell'esigenza di adottare una visione olistica sull'umano.

Egli si situa, in linea con la prospettiva tematizzata da Martha Nussbaum¹, contro qualsiasi tentativo di impoverente, rigida dicotomizzazione che voglia ragione e sentimento diametralmente contrapposti e reciprocamente escludentesi.

In Taylor, infatti, è l'emozione a costituire lo *yardstick*, ossia l'elemento direzionale verso quegli "oggetti" – si dica genericamente – che hanno una qualche incisività sul vivere dell'essere umano. Argomenta il filosofo: «Molti dei nostri sentimenti, emozioni, desideri, in breve, gran parte delle motivazioni che esperiamo, sono tali che dire esattamente a che cosa equivalgono implica esprimere o rendere esplicito un giudizio sull'oggetto su cui vertono. [...] Esperire una data emozione implica esperire la nostra situazione come carica di un certo significato»².

Anche qui, come in Nussbaum dunque, lungi dall'articolarsi come moti irrazionali, le emozioni s'identificano con l'ancoraggio profondo dei giudizi («*assessments*»³) del soggetto, venendo a configurarsi esse stesse come delle valutazioni di carattere eudaimonistico, ossia afferenti all'impatto sulla prosperità della nostra esistenza di beni esterni.

Se così non fosse, le valutazioni non sarebbero in grado di motivare.

Secondo Taylor, l'identità morale si fonda su reazioni morali, giudizi spontanei su ciò che vale, tendenzialmente attendibili canali di riconoscimento, in quanto originantesi dall'incontro con proprietà reali, che rendono quelle realtà che le presentano meritevoli di determinate (appropriate) reazioni, indipendentemente dalle nostre stesse, concrete e specifiche reazioni morali nei loro confronti.

Il pensatore ritiene dunque che alcuni valori siano universalmente riconosciuti: «Le esigenze più incalzanti e forti che riconosciamo come morali concernono, forse, il rispetto della vita, dell'integrità, del benessere e perfino della prosperità degli

¹ Cf. M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2004.

² Ch. Taylor, *Philosophical Papers*, vol. I: *Human Agency and Language*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 62-63 (T.d.A.).

³ *Ivi*, p. 67 (Corsivo nostro).

altri [...] Queste esigenze sono presenti virtualmente in tutte le persone, e tutte le società umane le riconoscono»⁴.

Le ontologie di riferimento nelle quali si è immersi – il contesto familiare o quello storico-culturale del quale si è parte, così come altre sfere che si intersecano nell'ambiente-proprio – vanno a delineare l'orizzonte morale al quale ci si richiama. Esse concorrono quindi all'intessitura di una rete di credenze cui inevitabilmente i nostri giudizi si rifanno, venendo però al contempo anche ad interferire con il coglimento di aspetti importanti delle nostre reazioni morali. Nell'antichità, ad esempio, la dignità umana era un valore indubbiamente riconosciuto e, com'è risaputo, finanche esaltato; nondimeno, negli schiavi essa era incurantemente calpestata. Questo, d'altra parte, senza che nemmeno ci si ponesse il problema di star compiendo a tutti gli effetti un sopruso dell'umanità della quale anche costoro erano portatori, proprio perché essi venivano considerati non-umani.

Taylor mette in evidenza un aspetto di fondamentale problematicità della questione.

Tuttavia – ci pare di poter considerare – proprio in virtù del fatto che giudizi e sentimenti siano inestricabilmente intrecciati fra loro, anche nel caso in cui si sia cresciuti condizionati da determinate convinzioni coltivate e trasmesse nell'ambito della propria *Umwelt*, che abbiano permanentemente ostracizzato alcuni dal godimento dei diritti fondamentali, è ancora possibile per l'essere umano formatosi in un tale ambiente, provare un sentimento quale l'indignazione.

Esso consiste di una rabbia che detiene una legittimità morale, la quale trova spazio in una teoria della giustizia. Si verifica quando non si viene riconosciuti in prima persona, ma non soltanto: essa può accadere anche nel momento in cui si assista al mancato riconoscimento altrui, nelle varie dimensioni della individualità che caratterizza questi altri, dal momento che l'essere umano ha una natura intersoggettiva.

L'impatto affettivo, come sentiamo le persone e il mondo si colloca a ben guardare sempre quale anteriore. Come precisa Costa: «l'orientamento è infatti innanzitutto un orientamento spontaneo, non pienamente consapevole»⁵ e, in effetti, «nelle emozioni più inaggrabili, nella passività dei sentimenti, gli uomini si scoprono indefettibilmente valutatori forti»⁶.

È interessante constatare come, contro l'edificio dei giudizi inculcati in modo estrinseco, si sia nondimeno capaci – riteniamo – di sperimentare un *sentire* che

⁴ Id., *Radici dell'io. la costruzione dell'identità moderna*, tr. it. R. Rini, Feltrinelli, Milano 1993, pp. 16-17.

⁵ P. Costa, *Verso un'ontologia dell'umano: antropologia filosofica e filosofia politica in Charles Taylor*, Unicopli, Milano 2001, p. 135.

⁶ *Ivi*, p. 129.

Non si riduce ad una funzione puramente ed “etereamente” razionale, non è semplice proposizione dichiarativa che quietamente e “oggettivamente” registra la realtà, ma è *ratio* profondamente impastata di *pathos*: in esso si pronuncia sì l’acume dello spirito critico della mente, ma almeno in pari misura grida la veeemente esasperazione e ribellione del corpo⁷.

Tale sentimento è quindi – ci sembra di poter affermare – coerente con la definizione che Taylor fornisce di identità umana, associabile in un certo qual modo al concetto ricoeuriano di coscienza morale, *Gewissen*, da intendersi come un “sapere ciò che si è”.

Analogamente, infatti, anche per il filosofo canadese l’identità comprende, come fondamentale elemento che la costituisce e determina, la coscienza delle proprie prese di posizione. Sulla base delle stesse è possibile effettuare attribuzioni di responsabilità, tenendo conto dell’orizzonte morale al quale si fa riferimento e, soprattutto, con la consapevolezza del proprio collocarsi rispetto a ciò che è più importante *per noi*, in qualità di individualità personali.

questo [l’uomo, *N.d.A.*] è un animale la cui vita emozionale incorpora un senso di ciò che per lui è veramente importante 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 sente⁸.

2. Interpretazione e rappresentazione

Questa esigenza di rappresentazione del significato rivestito dai vissuti nell’interiorità della persona ai fini della rielaborazione di quest’ultimi si configura in effetti come un’attitudine connaturata all’essere umano, nel quale emerge, in forme ovviamente rudimentali, sin dai primi anni di vita.

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 vita. [...] Questa dimensione, dare senso attraverso la rappresentazione, è anche alla base

⁷ M. Fortunato, *Possibilità dell’indignazione: a lezione da Pasolini (e da Leopardi)*, in I. Adinolfi - L. Candiotti (eds), *Filosofia delle emozioni*, il Melangolo, Genova 2019, pp. 81-113, p. 83.

⁸ Ch. Taylor, *Philosophical Papers*, vol I, cit., p. 74 (T.d.A.).

dell'amore umano per le storie, che nasce molto presto nella vita umana, e non finisce mai⁹.

Da quanto detto, emerge dunque come, nella prospettiva tayloriana, l'emozionale non verrebbe affatto a ricoprire un ruolo in un certo senso ancillare rispetto alla ragione, nel tempo che viviamo ormai considerata quasi come l'unica facoltà in grado di definire l'uomo. Al contrario: il suo trovare scaturigine dall'apertura al mondo e, quindi *nella relazione*, qualifica, sulla base di quanto argomentato dal filosofo, tale *sentire* come onnipresente e onnipervasivo nell'esperienza umana. Lo stesso vivere, in quanto e proprio perché così emozionalmente colorito, occasiona e alimenta l'umana tendenza all'interpretazione (e viceversa)¹⁰.

Tale considerazione si configura quindi come la premessa che permette di gustare appieno il passaggio che apre uno sguardo sulla funzione dell'arte non tanto quanto rappresentazione estetica, ma piuttosto come rappresentazione del proprio tempo.

Cresciamo verso una comprensione complessa a due livelli. C'è ancora l'unico mondo, "il" mondo, ma viviamo diverse prospettive su di esso. Con il riconoscimento delle diverse prospettive arriva la consapevolezza che abbiamo diverse "prese" sul nostro mondo, diversi modi di giudicare, aspirare, sperare in esso. [...] E con questo può venire l'opacità reciproca, l'alienazione, un senso di incomprendimento reciproca, tra genitori e figli, per esempio. E questo può (ma ahimè non sempre) motivare i tentativi di negoziare un recupero di una qualche presa in carico comune della relazione, e dei significati che vi sono centrali¹¹.

Si consideri il caso degli artisti viaggiatori europei, che dall'Europa arrivarono in Brasile durante il periodo coloniale: nelle loro opere, è possibile riscontrare il fatto che l'altro, come artista, abbia rappresentato le scene trovate, anche di schiavitù, da un punto di vista molto feticizzante, reificante. L'umanità sottomessa è raffigurata come una cosa, non si dà un senso di riconoscimento, ossia: l'altro come artista non si pone da un punto di vista relazionale.

In effetti, se si disumanizza qualcuno, se cioè si nega ch'egli provi o possa sentire le stesse proprie emozioni, negargli quel rispetto che dovrebbe esser garantito a tutti gli esseri umani è più agevole, mentre quando l'umanità di qualcun altro viene riconosciuta come tale, questo impedisce o comunque rende meno immediato il rischio dello sfociamento in una siffatta deriva.

⁹ Id., *The Language Animal: The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*, Harvard University Press, Cambridge 2016, p. 63 (T.d.A).

¹⁰ Sia quanto *auto-*, sia se *etero-* diretta, ammesso e non concesso che fra le due modalità possa essere tracciato un *limen* effettivo.

¹¹ Cf. Ch. Taylor, *The Language Animal*, cit., p. 67 (T.d.A).

La disumanizzazione del diverso, se si volge uno sguardo più attento alla questione, è sempre stata il punto di partenza del rifiuto opposto, soprattutto alle minoranze, dell'accesso a certi diritti. Essa dice di una reciproca influenza fra credenze ed emozioni condotta in una direzione strumentalizzante, opposta a quella nel segno della quale viene promossa, ad esempio, da Nussbaum nella sua esortazione ad una coltivazione delle emozioni che permettano di ampliare i confini del proprio Sé.¹²

Come rileva la filosofa, la propaganda antisemita operata dai nazisti trovava nell'animalizzazione degli Ebrei il suo perno. Il popolo ebraico veniva, per di più, raffigurato come composto da insetti, specie verso le quali spesso si è portati a provare maggiore disgusto,¹³ sentimento individuato dalla filosofa come innalzante nette barrriere attorno al Sé.¹⁴

È proprio a seguito dell'aver interiorizzato nel proprio immaginario in maniera sistematica la rappresentazione del popolo ebraico prodotta dal riconoscimento negato, dalla de-umanizzazione, dall'oggettificazione dello stesso, che è potuto accadere l'assurdo,¹⁵ che persone in carne ed ossa, con un volto, siano state anche materialmente trasformate in oggetti come paralumi e saponette.

A causa della stessa perversa dinamica, gli Ebrei sono stati resi oggetto di crudeli esperimenti scientifici attraverso i quali esplorare le nuove frontiere della microchirurgia o valutare i limiti della resistenza *umana* in acqua gelata, tuttavia *come se* a subire tali test non fossero effettivamente esseri umani¹⁶, bensì *cavie non umane*. Osserva Baron-Cohen: «Ironia della sorte, le scienze che guardano all'uomo indicano i loro oggetti di studio come "soggetti", sottintendendo un'attenzione ai sentimenti della persona studiata. In pratica, in questi esperimenti non c'era alcuna preoccupazione per i sentimenti dei soggetti».¹⁷

Il problema, i cui tragici, estremi sviluppi arrivano con la rapidità dell'effetto valanga, se lasciato scivolosamente a se stesso, sorge quindi innanzitutto quando il mondo viene concepito esclusivamente in una logica strumentale, come è avvenuto, d'altra parte, anche nel caso della colonizzazione, per far riferimento ancora

¹² Cf. M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit.

¹³ Cf. *Ivi*, p. 417.

¹⁴ Cf. *Ivi*, p. 362.

¹⁵ Descrivendo le rappresentazioni che venivano fatte degli Ebrei e le pratiche a cui gli stessi venivano costretti al fine di essere sempre più profondamente associati al disgusto, Nussbaum osserva: «Così i tedeschi forgiarono la loro volontà di portare avanti le atrocità» (*Ivi*, p. 418).

¹⁶ Un fattore, questo, che permetteva alle sperimentazioni di fornire risultati più accurati, dei quali avrebbero potuto beneficiare coloro che venivano invece considerati persone.

¹⁷ S. Baron-Cohen, *La scienza del male: l'empatia e le origini della crudeltà*, Raffaello Cortina, Milano 2012, p. 3.

una volta ai popoli precolombiani d'America delle rappresentazioni delle quali si è parlato.

Non soltanto contro il sintomo più eclatante del narcisismo, ossia la chiusura, ma anche in opposizione a quella più subdola forma narcisistica che si cela dietro il desiderio di possesso, Nussbaum indica come antidoto uno scandagliamento della propria interiorità che possa condurre ad un'adeguata modulazione di giudizi ed emozioni, nonché un *habitus* che potrebbe essere condensato nel respiro dell'apertura dato dall'amore aristotelicamente inteso.

È l'amore di una persona contenta di vivere in un mondo in cui tutti gli esseri si muovono – e che desidera continuare a far parte di questo mondo complesso, senza controllare la totalità, ma muovendo gli altri e venendo mossa da loro. Nell'esistenza degli altri esseri, esterni e in movimento, essa scopre gran parte del valore e della ricchezza della vita. Questa persona non aspira ad essere l'unico movimento esistente. [...] Questa relazione esprime, nella struttura del suo desiderio, l'amore per il mondo del cambiamento e del movimento, per la *orexis* e, quindi, per gli elementi manchevoli e non autosufficienti della nostra condizione¹⁸.

Il punto è che, per poter acquisire tale attitudine, bisognerebbe in primo luogo, ci pare, esser disponibili a spostare il *focus* su quelli che sono gli aspetti affettivi, ossia ciò che sentiamo. A legittimare, ancora una volta, la bramosia di dominio, si diceva in effetti che le popolazioni dell'America latina non avessero un'anima. Su questa credenza si radicava un sentimento che rendeva incolmabile il divario che divideva quest'ultime dai conquistatori e che le rendeva esponenti di un'alterità, in qualche modo, *emotivamente meno, anzi affatto, senziente*.

3. Postura empatica e immagine dell'Altro

L'impossibilità di cogliere la spiritualità altrui con la chiarezza con cui ci è dato di afferrare e padroneggiare un qualsiasi altro dato del mondo fisico è un'esperienza con la quale ci si incontra/scontra in maniera particolarmente erompente qualora ci si relazioni a forme di diversità rispetto alle quali la distanza da sé è più accentuata. In tali circostanze, la pura ragione è poco più che impotente.

¹⁸ M.C. Nussbaum, *La fragilità del bene: fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, trad. it. M. Scattola, il Mulino, Bologna 2004, pp. 642-643.

La madre ifaulk¹⁹ crede che si ammalerà, se non si sofferma sul proprio dolore, se non indulge in pensieri tristi. La domestica della Wikan²⁰ crede che si ammalerà se indulge in pensieri tristi, e quindi cerca non solo di comportarsi allegramente, ma anche di distrarsi con pensieri piacevoli. Io oscillavo tra la credenza che il concentrarsi sulla perdita e sulla tristezza sia segno di rispetto e di amore per il defunto, e quella che ci si deve distrarre e continuare col proprio lavoro²¹, mostrando di non essere impotenti²².

Il riconoscimento delle proprie emozioni costituisce il presupposto perché avvenga quello delle emozioni altrui, identificate dunque come *umane*, al di là delle differenze. Se le emozioni è possibile *ri*-conoscerle, ossia nel senso letterale dell'etimologia del verbo, "conoscerle una seconda volta", è perché se ne sia già fatta esperienza prima, in un luogo differente da quello in cui *ci-si-presentano* in un secondo momento e tuttavia anche simile a quest'ultimo: in se stessi. Quando le modalità, anche corporee, non-verbali, dalle quali è possibile intravedere il sentimento sono molto differenti da quelle alle quali si è avvezzi, se ci si serve della facoltà empatica limitatamente alla sua veste cognitiva²³, è però improbabile che si possa pervenire al riconoscimento.

¹⁹ Gli ifaulk sono un popolo eschimese presso il quale è ritenuto che non manifestare disperazione alla morte di un caro porti all'abbattersi su di sé di gravi malattie. Nussbaum riporta la scena alla quale racconta di aver assistito l'antropologa statunitense Catherine Luz, del pianto straziante di una madre di quel popolo di fronte alla perdita del figlio (Cf. C. Luz, *Innatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atol and their Challenge to Western Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1988, pp. 125-127).

²⁰ La filosofa richiama la vicenda che ha visto come protagonista la domestica balinese dell'antropologa norvegese Unni Wikan, che chiese con apparente allegria di avvalersi di qualche giorno di ferie per poter partecipare al funerale del suo fidanzato. I Balinesi pensano infatti che se ci si abbatte, si diventi preda più facile per le forze maligne, rendendosi così più esposti al rischio di ammalarsi seriamente (Cf. U. Wikan, *Managing Turbulent Hearts: A Balinese Formula for Living*, University of Chicago Press, Chicago 1990).

²¹ L'autrice fa riferimento al conflitto interiore sperimentato in occasione di un evento della propria vita privata: la morte di sua madre.

²² M.C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 180.

²³ L'empatia cognitiva consiste in un immedesimarsi nell'altro soltanto "esteriormente". L'esercizio di tale capacità può anche virtualmente costituire uno strumento per il perseguimento di quell'interesse utilitaristico che vede l'altro come mezzo. A farne abile uso sono difatti spesso personalità come quella del seduttore o il sadico, che vedono la relazione dalla prospettiva della chiusura del narcisismo patologico. La capacità di intuire quanto si brulichino nell'interiorità dell'altro, senza che segua una condivisione emozionale, consente loro di servirsi delle fragilità della vittima per avvantaggiarsene nella manipolazione, nella tortura (Cf. P. Bloom, *Against Empathy. The Case for Rational Compassion*, Penguin Random House, New York - Londra 2018, p. 37).

Il *coglimento* che avviene nell'esercizio di una postura empatica declinata nella in una veste più affettiva è particolarmente efficace proprio in virtù del suo darsi invece per mezzo dell'emozionale. L'aspetto fondamentale consiste nel rifiuto dell'impiego di un approccio naturalista nella dinamica relazionale, vista la trascendenza connotante le persone che sono ospitate al suo interno.

È irrinunciabile quindi che venga accettata la sfida di un dialogo che si basi anche sull'ascolto della parola non-verbale, quest'ultimo presupponente il silenzio, non solo della voce, ma anche della mente, innanzitutto rispetto le radici culturali, che lasci che l'altro si manifesti.

In prima istanza, il riconoscimento deve quindi aver luogo nei confronti della radice umana che tutti gli esseri umani, pur nella loro diversità, condividono: in questo modo può dunque anche particolarizzarsi, andando a restringere la propria mira verso ciò che differenzia in maniera peculiare ciascuno, ossia l'alterità rispetto a noi.

Le differenze si danno, come i molteplici si danno, ma è proprio la stessa nozione di differenza che rimanda ad un'unità. Differenza è da intendersi come tratto particolare che distingue e la distinzione è un momento nuovo che si fonda sempre su un terreno ulteriore il quale si sposta in profondità secondo le differenze stesse. [...] Si è sospinti sempre ad un comune denominatore che, di volta in volta, può essere rintracciato, fino alla ricerca del comune denominatore ultimo, il senso profondo di tutte le cose²⁴.

Il riconoscimento infatti oggi «non è soltanto una cortesia che dobbiamo ai nostri simili: è un bisogno umano vitale»²⁵.

A determinarlo come tale è l'intreccio a doppio filo sussistente fra di esso e l'identità: un riconoscimento non adeguato, il mancato riconoscimento o il misconoscimento provocherebbero una compromissione dell'auto-percezione stessa di chi si trovasse a subirlo, che verrebbe ad esser vittima dell'interiorizzazione di una rappresentazione di sé svalutante.

Su questo punto, Taylor richiama l'opera di Frantz Fanon, *Les damnés de la Terre*, nella quale viene suggerito che l'arma più crudele che i conquistatori avrebbero utilizzato contro le popolazioni sottomesse sarebbe consistita nell'aver imposto loro, assicurandosi che l'assimilassero, l'immagine dispregiativa che delle stesse essi covavano nel proprio immaginario collettivo. Per i popoli precolombiani emanciparsi richiede dunque farlo in primo luogo da tale rappresentazione di sé. Un processo, questo, che si prospetta tanto violento quanto quello messo in atto dagli

²⁴ A. Ales Bello, *Edith Stein o dell'armonia: esistenza, pensiero, fede*, Studium, Roma 2009, pp. 238-239.

²⁵ J. Habermas - Ch. Taylor, *Multiculturalismo: lotte per il riconoscimento*, tr. it. G. Rigamonti, Feltrinelli, Milano 1998, p. 10.

stessi conquistatori, in quanto s'identifica con «una lotta per cambiare l'immagine di sé che ha luogo sia dentro il sottomesso sia contro il dominatore»²⁶.

4. Appendice. Ingiustizia epistemica ed emozioni epistemiche: quali prospettive?

L'importanza che i preconcetti non vizino in maniera disfunzionale le emozioni, ma anche l'esigenza di evitare che quest'ultime, quando inadeguate, vadano a sporcare i giudizi, emerge in tutta la sua pregnanza dall'atteggiamento che Taylor suggerisce nell'approccio all'alterità culturale. Da tale indicazione, emerge in maniera lapalissiana l'affermazione dell'imprescindibilità dello sporcarsi le mani facendo esperienza in maniera seria e diretta dell'incontro, perché possa sprigionarsene il potenziale arricchente.

Il filosofo propone dunque di avvicinarsi al confronto non partendo dall'immaturo, seppur benevola, pre-convinzione della sua positività, bensì «*presumendo*»²⁷ che la diversità che ci stia di fronte abbia valore e *attendendo* di esprimersi a riguardo soltanto *dopo* averla conosciuta e studiata.

Soltanto allora sarà avvenuta una gadameriana "fusione degli orizzonti", che «non potrà non spostare i nostri orizzonti»²⁸ stessi, tale per cui saremo pervenuti ad «una comprensione di che cosa sia "valore" che non potevamo assolutamente avere all'inizio»²⁹, dal momento che lo studio dell'altro ci avrà «trasformato al punto che non giudichiamo più solo con i nostri criteri originari»³⁰.

Tale prospettiva veicola una proposta particolarmente attuale e preziosa di un possibile punto di partenza in un tempo, diviso anche nello spazio, nel quale ancora alcune voci vengono ascoltate come appartenenti al discorso filosofico, altre come "rumori" particolari di una contemporaneità che non risulta quindi essere effettivamente un universale. Le differenze vengono convertite in valori e tradotte in una scala geografica gerarchica, segue come conseguenza la perdita dell'apertura alla diversità e alla pluralità, ossia a tutti quei fattori che concorrerebbero beneficamente alla complessità della società.

Esistono allora anche un'ingiustizia, una violenza epistemica, alle quali ancora una volta può tuttavia essere contrapposto come antidoto il recupero di una disponibilità a mettere in discussione le proprie categorie, proprio in quanto sempre

²⁶ *Ivi*, p. 53.

²⁷ *Ivi*, p. 57 (Corsivo nostro).

²⁸ *Ivi*, p. 62.

²⁹ *Ivi*, p. 56.

³⁰ *Ivi*, p. 60.

anche emozionalmente connotate. D'altra parte, proprio uno slancio cognitivo e al contempo emotivo sembrerebbe luogo dell'operare delle cosiddette emozioni epistemiche e la filosofia stessa, in quanto "amore per il sapere", per la conoscenza, pur essendo λόγος, trae origine dal θαυμάζειν, dalla meraviglia. Un sentire, quest'ultimo, che per antonomasia si prova di fronte a ciò che non si conosca ancora. Un sentimento, dunque, tutt'altro che riconducibile alla fredda ragione e fiero, piuttosto, di un *piacere* anche *intellettuale*.

Olympe de Gouges: i problemi della rappresentazione dello schiavo

*Andrés Calderón Ramos **

Abstract: La rappresentazione degli schiavi durante la rivoluzione francese è rimasta in uno spazio dove le loro azioni ed il loro mondo mentale restano ristrette dai pregiudizi del tempo. Questo fenomeno non si trovava solo negli scritti di coloro che supportavano la pratica della schiavitù ma lo troviamo anche in opera pro-abolizioniste, come la rappresentazione teatrale di Olympe de Gouges, dove vediamo che la libertà degli schiavi non significa l'abolizione del sistema di piantagione, bensì quest'ultima soltanto si trasforma da un luogo di lavoro forzato ad un luogo di lavoro scelto degli schiavi. La gerarchizzazione sociale, di conseguenza, non cambierebbe con la libertà degli schiavi, e vediamo in questi lavori la realtà che la libertà degli schiavi è un problema dove le uniche decisioni ed opinioni che contano sono quelle di coloro che la schiavitù non l'hanno vissuta.

Keywords: Schiavitù, Libertà, Olympe de Gouges, Teatro, Rivoluzione.

* andrescalderamos@gmail.com

Olympe de Gouges: the problems of the representation of the slave

Abstract: The representation of slaves during the French revolution remained in a space where their actions and mental world were restricted by the prejudices of the time. This phenomenon was not only found in the writings of those who supported the practice of slavery, but we also find it in pro-abolitionist works, such as Olympe de Gouges' play, where we see that the freedom of the slaves does not mean the abolition of the plantation system, but rather the plantation only changes from a place of forced labour to a place where slaves choose to work. The social hierarchy, consequently, would not change with the freedom of slaves, and we see in this works that the freedom of the slaves is an issue where the only decisions and opinions that count are of people who have not experienced slavery.

Keywords: Slavery, Freedom, Olympe de Gouges, Theater, Revolution.

L'opera *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage* di Olympe de Gouges è stata una delle prime opere teatrali che affrontò l'argomento della schiavitù della popolazione africana nell'impero francese. Scritta nel 1783, cinque anni prima della formazione della società abolizionista *Société des Amis des Noirs* e sei anni prima dell'inizio della Rivoluzione Francese, la sua opera metterà in scena un argomento che cerca di incrementare la simpatia per la sofferenza degli schiavi e, forse, aprire uno spazio per iniziare a pensare una via che finisse nell'abolizione della schiavitù. L'opera di de Gouges rientra nel suo sforzo generale di espandere chi poteva essere incluso negli ideali e nei diritti che verranno riconosciuti con la Rivoluzione Francese, di cui la *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* è la istanza più famosa di questo sforzo.

La opera che de Gouges scrive nel 1783, originalmente chiamata *Zamor et Mirza*, non sarà mai messa in scena, ma verrà aggiornata a partire dai dibattiti che si erano aperti nel 1789 sui diritti dell'uomo e del cittadino, non solo entrando nella sfera di discussione su chi dovrebbe contare come cittadino e umano dopo il linguaggio universalista trovato nella Dichiarazione dei Diritti dell'uomo e del cittadino, ma soprattutto discutendo sull'abolizionismo che diventerà essenziale dopo l'inizio della rivolta armata degli schiavi della colonia di Saint Domingue nel 1791: rivolta che porterà non solo all'abolizione della schiavitù nella colonia nel 1793 ma anche in tutto l'impero francese nel 1794. Durante questo breve periodo dove l'abolizione della schiavitù è stata fortemente sostenuta nella Francia del XVIII secolo, il teatro popolare porta in scena i temi della libertà e della rivoluzione degli schiavi, nel tentativo di renderli accettabili per il gusto politico e ideologico metropolitano. Mettere in scena il tema coloniale significava riprendere i dibattiti politici attuali mentre si negoziavano le preoccupazioni metropolitane di venire a patti sia con il terrore della rivoluzione radicale che con la complessa eredità degli ideali repubblicani. Sarà questo clima politico che permetterà la messa in scena di opere teatrali sul mondo coloniale; Erick Noël calcola che dodici opere teatrali furono dedicate all'esperienza coloniale durante gli anni rivoluzionari, contro le sei per il resto del secolo¹. Con *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage* de Gouges non solo anticipa queste rappresentazioni teatrali, presentando in modo aperto un'umanità condivisa con gli schiavi e rappresentandoli in una luce positiva, derivata dal suo principio che il teatro è «uno spazio dove gli insegnamenti morali e il piacere estetico possono essere combinati»², ma vedremo con l'aggiunta della sua prefazione nel 1792 che essa condivide anche i limiti dell'epoca per concepire una

¹ E. Noël, *Être noir en France au XVIIIe siècle*, Tallandier, Paris 2006, p. 180.

² J.W. Scott, *Only Paradoxes to offer: French feminists and the Rights of man*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts e Londra 1996, p. 30.

realtà determinata dagli schiavi stessi, giacché de Gouges si oppone alla rivolta armata degli schiavi in Saint-Domingue.

Nella sua opera, riassunta in un modo chiaro da Marie-Pierre Le Hir, troviamo che «due schiavi fuggitivi, Zamor e Mirza, sono ricercati per l'omicidio di un padrone di schiavi che aveva tentato di sedurre Mirza. Sull'isola deserta dove Zamor e Mirza hanno trovato rifugio, salvano da un naufragio Valère e Sophie, una giovane coppia francese alla ricerca del padre di Sophie. Zamor e Mirza verranno catturati e, conseguentemente, condannati a morte. Solo il governatore della colonia da cui sono fuggiti, che si scopre essere il padre di Sophie, può salvarli. Grazie a lui, Valère e Sophie sono in grado di salvare la vita dei due schiavi. Alla fine del dramma, i due schiavi vengono liberati e si sposano»³.

L'opera non solo dimostrerà che la violenza subita dagli schiavi porterà ad una loro risposta violenta, facendo eco alla figura del vendicatore del nuovo mondo nella *Storia delle due Indie* di Raynal, ma mostra loro come persone desideranti della loro propria libertà e come capaci di un riconoscimento reciproco della bellezza dell'umano. L'opera finisce con il perdono che il governatore concede agli schiavi, nato sia dagli sforzi di Sophie di mostrare un'umanità condivisa tra padroni e schiavi, sia dagli schiavi stessi che sono disposti a soffrire una punizione in comune, se questo significa ottenere il perdono per quelli schiavi che si sono ribellati. Con questo perdono, gli schiavi tornano felici a lavorare nella piantagione con una vaga promessa di liberazione e con l'aggiunta di un avvertimento secondo il quale dovranno seguire le norme dettate di un governo benevolo e ragionevole.

Uno dei punti di rilievo di questa opera è il ruolo attivo che hanno le donne nello svolgimento del dramma e nell'azione di mutuo riconoscimento: sarà una schiava domestica a dichiarare che se la libertà fosse concessa agli schiavi essi cercherebbero di istruirsi, e che non si rischierebbe un caos indiscriminato. Questa dichiarazione è concepibile solo nella misura in cui anche gli schiavi sono visti come parte della comunità razionale, indipendentemente dal fatto che sono maltrattati e mal ricompensati per il loro lavoro: non sono bestie, non sono i nemici del mondo della piantagione, ma sono umani che sono ingiustamente maltrattati, che hanno la coscienza di essere maltrattati e che hanno non solo il desiderio di una vita senza schiavitù, ma anche la voglia di formarsi e svilupparsi come persone.

Inoltre, vediamo un momento di riconoscimento reciproco tra i francesi Sophie e Valère e la schiava Mirza: in questo episodio riconoscono la loro differenza, ma attribuiscono al proprio interlocutore una dimensione di bellezza. Qui l'incontro non

³ Cf. M.-P. Le Hir, *Feminism, Theater, Race: L'esclavage des noirs*, in *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writings, 1783-1823*, D. Y. Kadish e F. Massardier-Kenney (eds.), Kent State University Press, Kent, Ohio e Londra 1994, p. 69. T.d.A.

è dettato da un rapporto gerarchico che mette distanza tra gli individui, né attraverso una modalità di simpatia che realizzi una gerarchia dalla differenza prodotta durante il momento di riconoscimento della sofferenza dell'altro⁴, e nemmeno attraverso una spinta pedagogica che cerchi di trasformare Mirza in un'umana a tutti i sensi, convinti dal fatto che la schiavitù abbia degenerato la sua condizione umana; bensì qui troviamo un mutuo riconoscimento di bellezza, dove si riconosce una comune umanità, che apre lo spazio anche a una comune sofferenza per il dispotismo subito e, di conseguenza, ad una possibile collaborazione per mettere fine alle ingiustizie.

Sebbene de Gouges abbia una visione abolizionista nella sua opera, e dia occasioni di riconoscimento di umanità e di attività agli schiavi, rifiuta la rivoluzione armata come soluzione valida all'ingiustizia della schiavitù: prima di essere salvato, Zamor dice al resto degli schiavi di non soccombere agli eccessi per scappare la schiavitù. L'opera finisce con Zamor e Mirza, che nonostante liberati, decidono di tornare nella piantagione, contenti di seguire la guida benevola di un buon padrone. Questo rifiuto di violenza lo vediamo anche nel discorso della schiava Coraline, che mentre afferma il desiderio di libertà degli schiavi, dichiara che nessuno scapperebbe dalle piantagioni, al contrario, che la riconoscenza di questa dimensione umana li avrebbe portati a lavorare con più gusto per il bene comune. Gouges individua il problema fondamentale della schiavitù coloniale, non nella privazione della libertà o nel rapimento da una terra natia, ma nel problema dei maltrattamenti. E la sua opera sembra essere un appello per una riforma di questi ultimi. Il mondo della piantagione non deve essere eliminato, soltanto i suoi eccessi violenti devono cessare. La libertà dello schiavo non può essere presa violentemente, ma deve essere donata dall'altro; soltanto attraverso la guida illuminata e la benevolenza dei padroni, potrà lo schiavo usufruire legittimamente della sua libertà. La rivolta degli schiavi in Saint-Domingue nel 1791 offrirà una sfida a questo modello proposto da de Gouges e da altri abolizionisti, secondo i quali la libertà degli schiavi può essere raggiunta solo gradualmente, senza rischiare le piantagioni e attraverso la guida dei loro padroni.

De Gouges aggiungerà un prologo, nel 1792, dove condannerà questa rivolta per aver cercato la via che Zamor aveva pregato di evitare: facendo eco alla frase famosa di Rousseau, Gouges scrisse «cruels, en imitant les tyrans, vous le justifiez [...]». Les hommes n'étoient pas né pour les fers, & vous prouvez qu'ils sont

⁴ Si veda L. Festa, *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*, John Hopkins University Press, Baltimore 2006.

nécessaires»⁵. De Gouges implora agli schiavi di finire questa rivolta violenta, riconoscendo la loro comune umanità, ma ribadendo che l'unica via per la loro libertà parte non dalla loro resistenza armata, ma dal riconoscimento che la Francia sarà costretta a concedere quando riconosceranno la loro umanità comune. In questo vediamo uno dei grandi problemi del discorso abolizionista, rispetto alla rappresentazione e alla concezione dell'umanità degli schiavi. Il filosofo Sankar Muthu argomenta che questo tipo di rappresentazioni finisce per concepire gli schiavi o le popolazioni indigene come uomini naturali, come uomini che passivamente subiscono la loro sofferenza, e che non hanno una «agenzia culturale», cioè una capacità di sviluppare diverse pratiche di pensiero e di espressione, di conseguenza, finisce per dis-umanizzarli: questa rappresentazione apre un abisso di riconoscimento dove la popolazione sofferente non è più come noi⁶. Vediamo che nel mondo di de Gouges, la possibilità degli schiavi di liberarsi da soli contro un regime ingiusto viene negata, e invece si ribadisce, da diversi punti di vista, sia quelli degli schiavi, sia dalla popolazione libera, che la libertà può essere ottenuta solo se donata dalla popolazione libera. Inoltre, l'idea secondo cui la natura degli schiavi li porterebbe a mantenere il regime coloniale, dove la loro libertà non cambierebbe la struttura gerarchica delle colonie, porta ad un riconoscimento limitato dell'umanità degli schiavi. Non solo la loro resistenza violenta viene condannata come disumana, ma anche il loro possibile futuro non cambierebbe con le loro prospettive aggiunte in una sfera di uguaglianza. L'opera di de Gouges non riesce ad immaginare la popolazione degli schiavi come agenti che possono ristrutturare il mondo coloniale, ma soltanto come membri di una umanità che non deve essere maltrattata, riducendo i loro spazio di azione e la loro capacità immaginativa ad un semplice desiderio di ordine dettato da padroni benevoli.

Come rileva il saggio di Anja Bandau, il cambio nelle condizioni politiche rivoluzionarie in Francia cambierà anche il modo in cui il conflitto con gli schiavi verrà rappresentato, giacché le rappresentazioni teatrali tenderanno a «riflettere le discussioni politiche»⁷. Se nel 1789 si poteva concepire che gli schiavi e la loro possibile rivolta potesse essere evitata grazie all'attività pedagogica di persone "illuminate", come abbiamo visto nell'opera di Olympe de Gouges, dove gli schiavi decidono di tornare alle piantagioni in un ruolo subordinato, in attesa della loro liberazione a partire dai loro padroni, nelle opere scritte dopo la rivolta degli schiavi

⁵ O. de Gouges, *L'Esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage, drame en trois actes, en prose*, Chez la veuve Duchesne, Paris 1792, p. 4.

⁶ S. Muthu, *Enlightenment Against Empire*, Princeton University Press, Princeton e Oxford, 2003.

⁷ A. Bandau, *Enlightenment tropes in French popular theater on the Haitian Revolution in the 1790s*, in E. Amann - M. Boyden (eds.), *Reverberations of Revolution*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2021, p. 95.

di Saint-Domingue nel 1791, che porterà alla prima abolizione della schiavitù nel impero francese nel 1794, molto prima di quello che gli abolizionisti come de Gouges si sarebbero aspettati, questo non sarà più possibile. Questa abolizione non programmata e la successiva alleanza tra l'esercito francese e gli eserciti di schiavi e persone libere di colore, che erano previamente in rivolta, contro l'invasione britannica dell'isola, porterà a nuovi tipi di rappresentazione della natura dello schiavo e delle possibili conseguenze della libertà che essi avevano acquisito. Nella sua analisi Bandau ci mostra come nel 1795 possiamo trovare opere come *Le blanc et le noir*, dove troviamo una rappresentazione di un futuro condiviso tra francesi ed ex-schiavi nella colonia, ma nel 1798, quando ci sono più tensioni causate dalle differenze tra decisioni prese dagli ex-schiavi e i rappresentanti francesi, possiamo trovare opere come *Adonis, ou le bon nègre*, dove troviamo una visione più pessimistica rispetto alla possibilità di questo compromesso. Gli ex schiavi diventano agenti che finiscono per cambiare la concepibilità dei regimi possibili nell'isola⁸. La visione di de Gouges secondo la quale essi tornerebbero volontariamente al lavoro di piantagione anche dopo essere liberati diventerà una visione non più applicabile⁹.

L'opera di de Gouges, di conseguenza, ci mostra una tensione, da una parte condivide le limitazioni dell'epoca dove l'agenzia e l'autonomia degli schiavi viene decisa dalle norme stabilite della metropoli, rendendo la loro resistenza violenta illegittima e soggiogandoli nella gerarchia sociale, ma allo stesso tempo troviamo un raro episodio di mutuo riconoscimento, un costante ricordo della loro umanità, e una rappresentazione degli schiavi come persone che riescono ad articolare un desiderio per la propria libertà. L'opera di de Gouges mostra i limiti del pensiero politico di considerare gli schiavi come capaci di autodeterminarsi, ribadendo come la Rivoluzione haitiana sia stata una scossa alle nozioni dominanti dell'epoca, spostate sia dagli antiabolizionisti che dagli abolizionisti. Ma allo stesso tempo è un'opera che apre lo spazio, per quanto breve, di un incontro con l'altro che non sia determinato dal controllo, dalla violenza o da una simpatia gerarchizzante, ma un mutuo riconoscimento di bellezza che porta ad un mutuo riconoscimento di umanità.

⁸ Oltre alla tipologia di discorsi simili tra discussioni politiche e rappresentazioni teatrali sulle colonie, vediamo che quest'ultima serve anche per iniziare a rappresentare e discutere figure della rivoluzione francese stessa, alle volte anche prendendo più prominenza che i propri problemi coloniali. Su questo argomento si veda: J.R. Kjærgård, *What Are Robespierre and Télémaque Doing in Saint Domingue? Humanness, Revolutionary Legitimacy, and Political Order in Charles Pigault-Lebrun Le blanc et le noir (1795)*, in «Orbis Litterarum», 2018, 73 (2), pp. 186-212.

⁹ Cf. A. Bandau, *Enlightenment tropes in French popular theater on the Haitian Revolution in the 1790s*, cit., p. 112.

Bibliografia:

- Bandau, A., *Enlightenment tropes in French popular theater on the Haitian Revolution in the 1790s*, in E. Amann e M. Boyden (eds.), *Reverberations of Revolution*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2021, pp. 93-114;
- de Gouges, O., *L'Esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage, drame en trois actes, en prose*. Chez la veuve Duchesne, Paris 1792;
- Festa, L., *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*, John Hopkins University Press, Baltimore 2006;
- Kjærgård, J. R., *What Are Robespierre and Télémaque Doing in Saint Domingue? Humanness, Revolutionary Legitimacy, and Political Order in Charles Pigault-Lebrun Le blanc et le noir (1795)*, in «Orbis Litterarum», 2018, 73 (2), pp. 186-212;
- Le Hir, M.-P., *Feminism, Theater, Race: L'esclavage des noirs*, in *Translating Slavery: Gender and Race in French Women's Writings, 1783-1823*, D. Y. Kadish e F. Massardier-Kenney (eds.), Kent State University Press, Kent, Ohio e Londra 1994, pp. 65-83;
- Muthu, S., *Enlightenment Against Empire*, Princeton University Press, Princeton e Oxford 2003;
- Noël, E., *Être noir en France au XVIIIe siècle*, Tallandier, Paris 2006;
- Scott, J. W., *Only Paradoxes to offer: French feminists and the Rights of man*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts e Londra 1996, pp. 19-56

Un itinerario weiliano. L'«eroe perfetto» da Alessandro a Jaffier

Mary Elisabeth Trini *

Abstract: Nel breve spazio a disposizione viene proposta una chiave di lettura su un possibile itinerario weiliano: dalla passione emersa sin da giovanissima per i *miti* e i racconti popolari all'urgenza subita di *fare* una tragedia. Dalla figura di Alessandro Magno letta attraverso il mito, a quella di Jaffier, nato dal bisogno di S. Weil di ridar vita all'«eroe perfetto» attraverso una forma di *attenzione performativa* che trova senza dubbio nella weiliana attenzione creativa la sua aspirazione e destinazione finali.

Keywords: tragedia moderna; mito; venezia salva; hasard; metaxy

A Weilian itinerary. The «perfect hero» from Alessandro to Jaffier

Abstract: In the short space available is proposed a key to reading about a possible Weilian itinerary: from the passion that emerged from a very young age for myths and folk tales to the urgency of making a tragedy. From the figure of Alexander the Great read through the myth, to that of Jaffier, born from the

* maryelisabeth.trini@gmail.com

need of St. Weil to give life to the «perfect hero» through a form of performative attention that undoubtedly finds in the weilian creative attention its ultimate aspiration and destination

Keywords: modern tragedy; myth; venezia salva; hasard; metaxy

1. Simone Weil tra il mito e la tragedia

Alle estremità della riflessione weiliana troviamo due figure. Da una parte rifulge l'Alessandro raccontato da Plutarco in una scena mitica cara ad Alain, dall'altra si trova Jaffier, estratto dalla trama della *Congiura degli Spagnoli contro la Repubblica di Venezia* che Weil aveva avuto tra le mani nel corso del suo soggiorno a Marsiglia. Due luoghi estremi per due stati del pensiero weiliano. Il primo è il mito di Alessandro, dove l'impronta di Chartier è così marcata da rendere difficile anche al lettore più lucido un discernimento sulla "parte di Simone" che, va ricordato, aveva diciassette anni. Nella rilettura liceale della scena plutarchiana, l'azione universale che vi è fissata non trova reali ostacoli e anche i momenti di esitazione sono salvati dalla natura umanissima e, perciò stesso grande, del condottiero, dal dubbio del *cogito* che ne costituisce il valore, dalla *χάρης* della volontà che vi lascia il segno. Nel mito di Alessandro il pensiero può sostare informando le trame della storia in modo positivo, cristallizzazione dell'universale al suo stadio aurorale. Il secondo è la tragedia, sorta di "azione" impastata nel suo tempo, che trattiene le ferite del pensiero ma non agisce che in modo negativo sul reale, la cui essenza si definisce infine come il movimento del particolare nella trama della necessità. L'attrazione per il tragico sarà forte al punto che in certi momenti anche il mito sarà "sporcato" dalla passione e dall'intreccio nella storia del tragico, favorendo uno scivolamento dell'attenzione weiliana verso quella particolare forma di mitologia che è l'*epos* omerico.

Dunque, sebbene lo studio del mito da parte di Weil sia frequente e fino alla fine fecondo – basti pensare all'importanza che avrà la lettura della *Baghavad Gita* e delle *Upanisad* e ai riferimenti che vi possiamo trovare nei *Cahiers* –, il ricorso alla tragedia inizia a diventare un passaggio obbligato nella sua riflessione, al punto che, com'è noto, con Simone Weil Sofocle entra in fabbrica attraverso i suoi adattamenti dell'*Antigone*, dell'*Elettra* e del *Filottete*¹. Proprio nel *Diario* di fabbrica verifichiamo la disposizione di Weil a muoversi fra il mito e la tragedia se ad aprire le sue fitte testimonianze troviamo i versi dell'*Iliade* – «Tuo malgrado, sotto una dura necessità» –, *epos* che rappresenta una mediazione tra il mito vero e proprio e il tragico, e a chiuderle un'ampia riflessione su Sofocle². Che l'interesse per il tragico si sia insinuato nel suo pensiero è attestabile non solo dalle attività in fabbrica ma anche da alcuni luoghi della sua corrispondenza nei quali esprime un

¹ Questi testi fanno parte del volume S. Weil, *La rivelazione greca*, a cura di M.C. Sala e G. Gaeta, Adelphi, Milano 2014.

² La versione italiana del *Journal d'usine* cui faccio riferimento è a cura di G. Gaeta e M.C. Sala (*Diario di fabbrica*, Marietti, Genova 2015).

improvviso desiderio di "fare teatro"³. Lo studio si è trasformato in una forma di *attenzione performativa*, le cui ragioni sono sia di ordine contingente che legate all'evoluzione spirituale della Weil. Gli scritti che seguono la partecipazione alla guerra spagnola sono connotati dalla riflessione onnipervasiva sulla forza, al culmine della quale Weil scrive, in coincidenza dell'occupazione militare tedesca, il saggio su *L'«Iliade» o il poema della forza*⁴, soggetto invero preso in considerazione dalla filosofa già nel corso delle lezioni al Liceo di Saint-Quintin. Pubblicato il saggio di ispirazione omerica nei *Cahiers du Sud*, Jean Ballard decide di coinvolgere Weil anche in un altro progetto legato alla sua rivista, un numero speciale sul «*Génie d'oc et l'homme méditerranéen*»: racconterà poi a Simone Pétrement che la proposta infiammò Simone Weil. L'accesa adesione della filosofa si spiega con le fortissime istanze di progettazione da lei sentite in quel periodo di disastrosi e preannunciati finali in cui si rendeva necessario offrire ad un'Europa in esilio un luogo, storico e letterario, in cui tornare ad abitare. In effetti, riassume Canciani, «la dimensione letteraria, culturale, molto importante, non può che essere un trampolino – è questo il senso della collaborazione infiammata al *Cahier* – per saltare subito al livello della riflessione filosofica e dell'immaginazione politica»⁵. Weil si accosta alla *Chanson de la Croisade contre les Albigeois (Canso de la crosada)* attraverso una «lettura amorosa» che legge tra le righe, «si trasporta tutta intera, con un oblio totale di sé, negli eventi evocati, dove l'attenzione sosta a lungo sulle piccole cose significative e ne discerne l'intero significato»⁶. Il commento weiliano «non si colloca sul piano della ricostruzione storica ma su quello della reinvenzione letteraria»⁷ e di fatti Weil legge la distruzione di Tolosa come quella di Ilio, non come un evento del passato ma come la fine di un intero, di una civiltà le cui promesse arrivano fino alle nostre orecchie. Tolosa era l'equilibrio dei contrari cristallizzati in purezza nell'amore sacro e nell'amore profano diventati un vero e proprio modello per il suo popolo; di più, avevano costruito la città che ne era specchio, alla quale seguirà, dopo la sua distruzione, l'inizio del Medioevo gotico.

³ In una lettera all'amico Jean Posternak Weil manifesta il suo desiderio di cimentarsi con un testo teatrale, scrivendo: «Magari avessi le n esistenze che mi servirebbero per consacrarne una al teatro!» (Lettera, estate 1937, in «Cahiers Simone Weil», n. 4, dicembre 1985, pp. 319-321).

⁴ Contenuto in S. Weil, *La rivelazione greca*, cit., pp. 33-64.

⁵ D. Canciani, *Bâtir une civilisation nouvelle. Simone Weil et l'inspiration occitane*, Communication donnée lors du colloque «*Les civilisations inspiratrices*», Paris, 3-4 novembre 2012, in «Cahiers Simone Weil» 4 (decembre 2013), pp. 365-379.

⁶ *E*, pp. 284-285.

⁷ G. L. Podestà, *I catari e la civiltà mediterranea, Seguito dalla Chanson de la Croisade albigeoise*, a cura di G. Gaeta, Marietti, Gênes 1996, p. 76.

Durante il congedo per malattia nel 1938, Simone Weil si dedica alla lettura di numerose opere antiche in cerca di figure di uomini che possano essere materia di ispirazione. Weil aveva già manifestato il suo desiderio di adoperarsi nella scrittura di un'opera teatrale per cui è possibile che la sua ricerca fosse invischiata a questa aspirazione. Fra i testi scelti troviamo la già nominata *Congiura degli Spagnoli*, opera di grande successo costruita da Saint-Réal sulle basi di un giallo storico e riadattata da numerosi autori⁸. A trattenere l'attenzione di Weil sappiamo non essere tanto l'attendibilità storica della vicenda, quanto alcuni nuclei tematici che vi ritrova. Uno su tutti, quello della distruzione di una città, «la più grande tra le sventure che toccano agli uomini»⁹, peccato originale dei Greci e motivo della loro «meravigliosa» espiazione. Ilio, Tolosa e Venezia, sono allora quei luoghi in cui hanno germogliato le belle azioni del singolo. Correlato alla città, infatti, troviamo Jaffier. È lui a catturare l'attenzione di Weil che rispetto ad altri interpreti elegge a protagonisti aspetti diversi della sua vicenda: se Saint-Réal nomina appena l'amicizia tra il suo Jacques Pierre e Jaffier, Weil la porrà come causa della pena di quest'ultimo; se Otway, Byron e Hofmannsthal insistono sui sentimenti del tenebroso Jaffier, Weil trattiene la consistenza della forza politica; infine, l'eroico scontro finale della versione originale non trova posto nella scena weiliana. Eppure, nelle intenzioni di Weil, Jaffier doveva incarnare «l'eroe perfetto» e Venezia salva «riprendere, per la prima volta dopo la Grecia, la tradizione della tragedia»¹⁰. Più che come smisurata ambizione, è possibile leggere nella proposta weiliana una profonda urgenza il cui dispiegamento le appare possibile attraverso la progettazione e scrittura di un'opera tragica, attraverso cioè la misurazione in un testo dalla vocazione specifica.

2. Perché una tragedia?

Che nella tragedia greca venisse alla luce l'eroe perfetto non è un caso. Essenza del tragico antico è infatti che l'azione non procede *simpliciter* dal carattere ma che pur nel movimento libero «l'individuo restava nell'ambito delle determinazioni sostanziali, nello Stato, nella famiglia, nel fato [...]. La rovina dell'eroe non è per-

⁸ Per una conoscenza completa dell'opera e della sua fortuna si veda C. Cazalé Bérard (ed.), *Venise sauvée dans la tradition européenne*, in «Écritures» 3 (dicembre 2007), PUF, volume in cui si trovano anche riferimenti ai numerosi adattamenti, fra i quali ricordiamo *Venice Preserv'd* di Thomas Otway, *Das gerettete Venedig* di Hugo von Hofmannsthal, *Venezia salvata* di Massimo Bontempelli. Cf. anche Canciani-Vito, *Venezia salva*, cit.

⁹ S. Weil, *L'Iliade o il poema della forza*, cit., p. 58.

¹⁰ *Quaderni*, vol. IV, tr. it. a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1993.

ciò solo una conseguenza della sua azione, ma è allo stesso modo un patire»¹¹. Tuttavia, non è un *Elettra* quella che Weil elegge a materia del suo lavoro ma un racconto che ha come protagonisti degli sradicati per cui la sua *Venezia salva* può presentarsi a tutti gli effetti come una “tragedia moderna” secondo la definizione kierkegaardiana, i cui personaggi agiscono – o *sognano* di agire – autonomamente, sganciati compiutamente da quel «sostanziale etico divenuto ormai spettrale» evidenza Manfreda¹². Ci troviamo, in definitiva, al crocicchio della modernità, snodo sentito dagli stessi “moderni” come legato ai destini del tragico. Weil ne è consapevole e sceglie di lavorare su una materia “moderna” – lo sradicamento da una sostanza etica – riprendendo la forma che la modernità aveva dichiarato impossibile. A dire il vero l’interrogativo sulla possibilità di riaccendere la tragedia arriva fino alle soglie dell’attualità se Albert Camus nel 1955, dodici anni dopo la morte di Weil, tiene presso l’Istituto Francese di Atene una conferenza intitolata *L’avvenire della tragedia*¹³. Scrive il filosofo:

L’epoca tragica sembra coincidere, ogni volta, con un’evoluzione in cui l’uomo, consapevolmente o no, si distacca da una vecchia forma di civilizzazione e si trova davanti a essa in una condizione di rottura senza, tuttavia, aver trovato una nuova forma che lo soddisfi. [...] Noi ci troviamo, mi sembra, in questa condizione, ed è da ciò che può nascere la domanda se questa lacerazione interiore troverà o no fra noi un’espressione tragica.

Le parole di Camus sono del tutto adeguate a riassumere anche l’intenzione weiliana. Come emerge da alcune note dei *Quaderni*, Weil cercava in *Venezia* qualcosa di molto preciso, «un ambiente umano del quale non si ha maggior coscienza che dell’aria che si respira. Un contatto con la natura, il passato, la tradizione, un *μεταξύ*»¹⁴. Non una realtà sociale idealizzata, ma un luogo di arresto nel *continuum* della potenza; il radicamento a una città, infatti, «è altra cosa dal sociale»¹⁵. Una tale ricerca ha come antifatto uno sradicamento da qualcosa che non c’è più e una tensione verso qualcosa che non c’è ancora. Nei termini dell’ontologia wei-

¹¹ S. Kierkegaard, *Il riflesso del tragico moderno*, versione riproposta in P. Montani (ed.), *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2001, pp. 52-53.

¹² L. A. Manfreda, *Sull’idea di tragedia in Venezia salva*, in L.A. Manfreda – F. Negri – A. Meccariello (eds.), *Esistenza e storia in Simone Weil*, Asterios, Trieste 2016, pp. 60-61.

¹³ A. Camus, *Sur l’avenir de la tragédie*, in *Oeuvres Complètes*, a cura di R. Gay-Croiser, vol. III, Gallimard, Parigi 2008, la citazione è tratta da p. 1120.

¹⁴ *Quaderni*, vol. II, tr. it. a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1985, p. 247.

¹⁵ Ivi, p. 248. Sullo statuto della città in *Venezia salva* cf. J.P. Little, *Society as Mediator in Simone Weil’s “Venise sauvée”*, in «The Modern Language Review», 2 (1970), pp. 298-305. Per Little «*Venise sauvée* non è altro che l’espressione artistica della teoria che prende corpo nell’*Enracinement*. La vera vocazione della collettività è di servire come nutrimento agli individui che la compongono» (ivi, p. 301).

liana viene ad emergere allora che l'azione tragica e la sua possibilità di realizzazione sono intimamente connessi al piano dell'*hasard des evenements* che Marianelli definisce «spazio di compromesso tra Dio e la materia, tra l'ordine e la libera concatenazione degli eventi del caso»¹⁶. Allora non è un caso, lo ripetiamo, che l'eroe perfetto Weil lo trovi nella tradizione tragica dei Greci e, allo stesso modo, non è un caso che si proponga di far rivivere questa tradizione, vedendo se è possibile risvegliare nella percezione dell'Europeo del Ventesimo secolo una consapevolezza a lungo perduta. Il fatto è che per Weil la struttura del reale si presenta per piani disposti in modo ordinato ai quali si può accedere solo in modo altrettanto ordinato. Aver accesso alla percezione dell'ordine della necessità o in altri termini del fato, implica fare i conti con una dimensione di apertura che i protagonisti di *Venezia salva* coprono senza sosta con il proprio ego-*moi*. Manfreda individua questa istanza affermando che l'asse intorno a cui ruota il testo di *Venezia salva* sarebbe «la critica al tentativo di risolvere il fato nel soggettivo, cioè ridurlo alla sfera etica: e immaginare di "governarlo" attraverso il "muscolare" della volontà individuale»¹⁷. L'essenza del tragico si dà precisamente dove nell'abbondanza degli eventi fatali emerge *hasardeusement – rischiosamente* – l'istanza del soggetto che si afferma nel proprio libero volere. Questo è per certi versi il punto d'arrivo di Alessandro nel racconto fatto in *Le beau et le bien*, il cui esito è un'affermazione della volontà che Weil, accogliendo le suggestioni alainiane, riesce a smussare solo chiamando in causa il valore conviviale del gesto "bello" di Alessandro¹⁸. In casi miracolosi questa affermazione per Simone Weil si rivolge verso lo stesso soggetto, è la «breve parabola luminosa di Jaffier»¹⁹ che si ritrae dall'azione secondo un modello da tempo presente nella riflessione weiliana che affonda le radici nella concezione alainiana dell'immobilità come impronta dell'umano. È interessante notare non tanto che questo stesso modello è chiaramente presente già nella rilettura giovanile del racconto di Alessandro, quanto cosa vi è sotteso per Weil che dà valore all'immobilità. Si tratta, credo, di un forte afflato metafisico che ruota intorno ad una domanda sul bene che verrà incastonata nella formula eletta da Weil a guida di pensiero sulla radicale distanza dell'ordine del bene e quello del necessario.

¹⁶ M. Marianelli, *Le hasard des evenements*, «Versants», 61 (2014), pp. 93-111, cit. a p. 108.

¹⁷ L. A. Manfreda, *Sull'idea di tragedia in Venezia salva*, cit., p. 69.

¹⁸ Cf. S. Weil, *Il bello e il bene*, Mimesis, Milano 2013: «[...] sicché l'atto di spargere l'acqua appare come un brindare alla società» (p. 26).

¹⁹ L.A. Manfreda, *Sull'idea di tragedia in Venezia salva*, cit., p. 70.

3. Da Alessandro a Jaffier

Nella scena alessandrina il sacrificio dell'eroe va a buon fine, la sua azione trascina i soldati in un sentimento conviviale che rinvia alla sua stessa grandezza e sebbene già nel saggio giovanile Weil mostri di presentire che "un po' di bene" significa altro male, in definitiva la figura di Alessandro rifulge nel sacrificio. Questo presentimento diverrà cristallino proprio nella dinamica tragica di *Venezia salva*, forma perfetta ad esprimere lo spazio di compromissione fra i diversi piani dell'ontologia weiliana. Qui è Jaffier a scoprire sulla sua pelle l'impossibilità della propria glorificazione, l'impossibilità della glorificazione *tout court*. Questa consapevolezza emerge chiaramente dalla preparazione alla tragedia che troviamo nei *Quaderni* dove Weil scrive:

Il bene è impossibile. Esempio: Jaffier, la vigilia di Pentecoste.

Il bene è doppiamente impossibile. Oggettivamente, ogni bene porta con sé un male quasi altrettanto o altrettanto orribile per la coscienza di quello che deve sopprimere; e compiere il bene senza il male gemello suppone condizioni contraddittorie [...].

Il male è l'ombra del bene. Ogni bene reale, provvisto di solidità e spessore, proietta del male. Solo il bene immaginario non ne proietta. Così pure il falso è l'ombra del vero. Ogni affermazione vera è un errore se non è pensata contemporaneamente al suo contrario, e non le si può pensare contemporaneamente. La contraddizione provata fino al fondo dell'essere è la lacerazione, è la Croce²⁰.

Quasi a continuare la storia di Alessandro, Jaffier ha il compito di mostrare il tragico attraverso quello che Canciani chiama «choc conoscitivo»:

Questo avviene nel terzo atto, proprio quando il male estremo, la distruzione della città, è ormai sventato, grazie alla pietà che gli ha imposto di smascherare il complotto. Ora, ciò di cui lui deve acquisire conoscenza è l'ineluttabilità dello scontro fra la sua vocazione al bene che, appena emersa, ha tentato d'incarnarsi in un atto di perfetto amore, e la risolutezza con cui il mondo – quello di chi trama contro la città, ma anche quello di chi è tenuto a difenderla – si oppone a ogni tentativo di redenzione. Del resto, se la "conversione" del suo sguardo avesse prodotto una vera salvezza per Venezia, e se gli altri, amici o stranieri, fossero stati capaci di capire, e persino condividere, il senso del suo gesto, l'orizzonte del tragico non sarebbe stato neppure sfiorato²¹.

²⁰ *Quaderni*, vol. III, tr. it. a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1988, pp. 85-86.

²¹ D. Canciani, *Prefazione*, in S. Weil, *Venezia salva*, Castelveccchi, Roma 2016, cit., p. 96.

In *Le beau et le bien* scopriamo allora un perfetto contraltare alla tragicità di *Venezia salva*. Non si tratta del mito in sé ma, nel racconto che ne fa Weil e che lei stessa ammette svolgersi «nell'anima di Alessandro»²², di un *dramma psicologico*. Ecco allora che la distanza che separa il saggio giovanile dall'incompiuta tragedia della "maturità" si offre come un itinerario di uscita dai confini di un'ingombrante egoità. Uno degli elementi che fa questa distanza emerge chiaramente da una nota preparatoria dei *Quadern*²³.

Jaffier. Passione. Uno dei significati della passione è forse che il dolore, la vergogna, la morte che non si vogliono infliggere intorno a sé ricadono su se stessi, senza che lo si sia voluto. Come se matematicamente la sventura dovesse compensare il crimine evitato, affinché l'anima resti sottomessa al male (ma sottomessa in modo diverso).

A differenza di Alessandro la compassione di Jaffier «non instaura un nuovo stare nel quotidiano. Non si mantiene, né crea un nuovo cosmo»²⁴, Weil non cerca questo in *Venezia* perché l'abdicazione alle potenze doveva essere integrale e così la passione. Piuttosto, sonda in profondità le vicende del suo tempo nella forma tragica che ha ritenuto essere decisiva per una tale conoscenza, offrendole inoltre prive di sigillo nell'incompiutezza di *Venezia salva*.

²² S. Weil, *Il bello e il bene*, cit., p. 26.

²³ Q I, p. 212.

²⁴ L.A. Manfreda, *Sull'idea di tragedia in Venezia salva*, cit., p. 68.

Corporeità e trascendenza. Educare alla relazione a partire dal luogo della ferita

*Benedetta Sonaglia**

Abstract: La dicotomia corpo-spirito rinvia immediatamente a quella sensibile-intelligibile, delineando una contrapposizione che ha per secoli definito il corpo, e con lui la carne, come prigione dell'anima. A questa prospettiva si oppone un flebile ma significativo orizzonte agostiniano, che nel dialogo *De musica* giunge ad attribuire alla carne il compito di far risaltare la dignità dell'anima, inaugurando una riflessione educativa che intende ridefinire l'esperienza corporea della musica come vero e proprio luogo d'incontro *tra* l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo.

Keywords: corpo, carne, ferita, musica, educazione.

Corporeality and transcendence. Educating for relationship from the place of the wound

Abstract: The body-spirit dichotomy immediately refers to the sensible-intelligible one, delineating an opposition that has for centuries defined the body, and with it the flesh, as the prison of the soul. Opposed to this perspective is a faint but significant Augustinian horizon, which in the dialogue *De musica* comes to

* sonagliabenedetta@gmail.com

attribute to the flesh the task of bringing out the dignity of the soul, inaugurating an educational reflection that intends to re-define the bodily experience of music as a true place of encounter between the infinitely large and the infinitely small.

Keywords: body, flesh, wound, music, education.

«La carne è il cardine della salvezza»¹

Premessa

La citazione dell'apologeta, apposta ad introduzione del presente contributo, costituisce il *telos* dell'itinerario che percorreremo sulle orme di Agostino d'Ippona, prima però di inoltrarci in questa via risulta indispensabile porre alcune questioni circa il senso proprio del lemma "carne" e del lessico ad esso afferente: il termine "corpo", con il quale si tende a definire la dimensione materiale, sensibile e tangibile della persona e dunque ciò che la caratterizza come essere inscritto nello spazio e nel tempo, identifica altresì la finitezza e la caducità dell'uomo, finendo per designarne una curvatura al negativo intimata dalla paura per la perdita; a questo termine si contrappone concettualmente quello di "ciò che supera l'urto del tempo", che la tradizione ebraico-cristiana individua nello spirito o "soffio vitale" emanato da Dio e destinato all'uomo, consolidando una dicotomia tra corpo e spirito, già istituita dalla tradizione classica dell'orfismo con quella di corpo e anima, che individua nel corpo l'istanza materiale e circoscritta ai limiti dell'esistenza, mentre nello spirito o anima ciò che, seppur costretto nella prigione del corpo, lo trascende affondando le sue radici nell'eternità².

La dicotomia corpo-spirito rinvia, dunque, immediatamente a quella sensibile-intelligibile, delineando una contrapposizione che ha per secoli definito il corpo, e con lui la carne, come prigione dell'anima, come luogo del peccato, come ciò che limita la conoscenza costringendola agli argini del sensibile, come luogo di estrema distanza dal Trascendente, come origine delle passioni stordenti che impediscono una vita felice e una piena realizzazione di sé.

Una precisazione che occorre altresì disporre riguarda l'etimologia del termine "corpo", la quale può affermarsi sia all'ebraico *bāšār*, usato indistintamente per indicare carne e corpo, oppure al greco *sarx* e *soma*, usati con accezione differente. Il fatto che la lingua greca individui questa differenza introduce un elemento significativo per la nostra indagine: se con *soma* è inteso il corpo in quanto "contenitore"

¹ Tertulliano, *De resurrectione mortuorum*, VIII, 6.

² Questa considerazione si fonda sull'interpretazione data da Hannah Arendt nella sua tesi di dottorato sul concetto di amore in Agostino, nella quale tematizza la differenza tra *caritas* e *cupiditas* proprio a partire dalla permanenza stabile o meno dell'appropriazione dell'oggetto amato, distinguendo il dato sensibile da quello ultrasensibile proprio sulla base della "durata" e dal sentimento di paura per la perdita generato dall'amore per le cose mondane. Si veda *Liebesbegriff bei Augustin. Versuch einer philosophischen Interpretation*, Springer, Berlin 1929 (tr.it. L.Boella, *Il concetto d'amore in Agostino. Saggio di interpretazione filosofica*, SE, Milano 2004).

o “involucro”, con *sarx* s’intende la carne ossia un corpo animato o vivo, cioè dotato di anima e quindi di memoria, emozioni, ragionamento e intenzionalità.

La distinzione che la lingua greca dispone viene recepita e interpretata dal lessico tedesco della fenomenologia novecentesca con *körper* e *leib körper*, indicando come elemento discriminante la vitalità del corpo, intesa come memoria dell’esperienza o *vissuto percettivo*.

Se è vero dunque che il corpo, in greco *soma* e in tedesco *körper*, indica la materialità e la dimensione d’esistenza “esteriore” dell’essere umano, la carne, in greco *sarx* e in tedesco *leib körper*, indica il corpo nella sua dimensione “interiore”³, cioè dotato di anima o spirito ed anche di una memoria corporea esperienziale, la coscienza.

Le teorie avanzate dalla corrente fenomenologica del Novecento, unitamente alle indagini in campo psicologico, nonché le scoperte condotte dagli studi delle Neuroscienze⁴, inducono a ritenere indispensabile un ripensamento in merito all’organo, fisico e concettuale, a cui è di consueto attribuita la colpa dell’impulsività e dell’irrazionalità: seppure comunemente propensi a ritenere protagonisti di un acceso dibattito interiore il “cuore” e il “cervello”, indicando con essi una dicotomia tra emozioni e ragionamento, si deve riconoscere che non è possibile dare per certa questa separazione: le pulsioni istintuali, così come i ragionamenti razionali, non fanno capo a distinte parti dell’uomo, il quale risulterebbe così spezzato in frammenti, essi fanno parte e si originano da uno stesso centro nevralgico che è, per dirlo con un termine della fenomenologia, il “corpo vivo”, ossia l’uomo nella sua integrità e complessità di emozioni e ragionamenti⁵.

Contro l’idea di un uomo frammentato è necessario riferirsi ad un *ens* capace di riconoscere se stesso come armoniosa declinazione di *amans, volens e cogitans*, è

³ Con “esteriore” e “interiore” mi riferisco ad un lessico agostiniano per cui si distingue dimensione interiore e dimensione esteriore sulla base del binomio spirito-corpo, e dunque l’interiorità rappresenta la vita interiore dello spirito delineata su una trinità umana di amore/memoria, volontà e intelletto, mentre l’esteriorità indica genericamente il mondo e le relazioni. Sul tema suggerisco L. Alici, *Interiorità e persona: tra sospetto e riabilitazione*, in S. Biolo (ed.), *Interiorità. Principio della filosofia*, Marietti, Genova 1992, pp. 131-142.

⁴ Questo tema costituisce il dibattito, tutt’oggi aperto, sull’*embodiment* tra la filosofia della mente e le scienze cognitive sulla base di una matrice epistemologica delineata dal paradigma della complessità. Indico per una ricostruzione cronologica dello sviluppo di questo lemma E. Falaschi, *Embodiment touching. Il riconoscimento della corporeità nella “distante prossimità” della comunicazione aptica*, in «Studi sulla Formazione. Open Journal of Education», 1(2021), pp. 107-124.

⁵ Su questa considerazione una ricostruzione del rapporto “passione” e “ragione” è ben argomentata da Remo Bodei in direzione di una riconciliazione tra esse e di una dimostrazione del compenetrarsi dell’azione dell’una nell’altra. Cf. R. Bodei, *Geometria delle Passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 7-24.

altresì necessario riscattare la corporeità dai lacci dell'irrazionale e dal pregiudizio del limite, riconoscendone il *pondus* di luogo di riconoscimento dell'umano nella sua dimensione di vulnerabilità, autenticità e bellezza.

Questo contributo vuole dunque mettere radici in seno ad un pensiero che sappia delineare la dimensione corporea nella sua pienezza, riconoscendone il limite, ma enfatizzandone altresì le virtù, per tali ragioni ci orienteremo all'interpretazione di alcuni passi scelti dal dialogo *De musica* di Agostino, ripercorrendo le orme di un pensiero originario e ancora oggi originale che dimostri come sia la carne stessa ad essere via attraverso la quale attuare una mediazione con il mondo attribuendogli un significato ulteriore e dunque iscrivendolo in una *ritmica successione di movimenti di un quasi poema dell'universo*⁶.

1. Lasciare che la carne risuoni

Il cammino di elevazione dell'anima alla contemplazione dell'intelligibile coincide nel dialogo *De musica*⁷ di Agostino con un *itinerarium* che porta l'anima a *corporeis ad incorporea* e che paradossalmente conforma uno sprofondamento nell'interiorità umana, istituendo un isomorfismo tra sensi esteriori e sensi interiori che, seppure siano di qualità differente, operano per un medesimo motivo: il desiderio di Verità.

Quando in conclusione al *De musica* viene abbozzata una teoria della purificazione dell'amore con il quale l'anima giudica ciò che conosce, è formulato, in forma del tutto preliminare e intuitiva, il *methodos* di un vero e proprio cammino di riconoscimento e riconciliazione con la propria carne, che Agostino tematizzerà a più riprese nei suoi *Dialoghi*.

Tutt'altro che un rifiuto della dimensione materiale e corporea⁸, la teoria della sensazione delineata nel dialogo in questione è tesa a fare del corporeo via privi-

⁶ Agostino, *De musica*, d'ora in poi *Mus.*, VI, 11, 29, tr.it. M. Bettetini, *Ordine, musica, bellezza in Agostino*, Rusconi, Milano 1992, «Ita coelestibus terrena subiecta, orbes temporum suorum numerosa successione quasi carmini universitatis associant» «così le cose terrene sottomesse a quelle celesti fondono in una ritmica successione i movimenti orbitali dei propri tempi in un quasi poema dell'universo».

⁷ Il *De musica*, preannunciato nel Libro II del *De ordine*, costituisce assieme agli altri dialoghi una vera e propria anagogia che intende condurre dall'intuizione alla visione. Oltre ad essere annoverato tra i dialoghi "non scenici" il *De musica* è abbozzato a Milano nello stesso periodo del *De immortalitate animae* e il *De magistro* (389 d.C.), concluso nel rientro a Tagaste e fa parte di quegli scritti dei quali è reso noto il metodo e lo scopo con il quale sono stati scritti: il metodo è quello dialogico, interrogare chi detesta certe discipline; lo scopo è quello di giungere insieme alle realtà intelligibili passando per quelle incorporee, mediante una via graduale espressa dalle arti liberali.

⁸ Sulla riabilitazione del valore del corpo e della sensibilità in Agostino si veda M. Bettetini, *Ordine, musica...*, cit., p. XXXIX.

legiata perché l'anima possa conoscere se stessa, le sue funzioni e dunque la Verità della quale è portatrice.

Agostino non è interessato ad un approdo alle verità della fede che abbandoni, o peggio escluda, le virtù della ragione e con essa le qualità dei sensi corporei, l'interesse è piuttosto quello di giungere alla verità con l'uomo tutto, convertito nei sensi della carne ed elevato nelle facoltà dello spirito.

La musica, definita da Agostino «scienza del misurare bene secondo un ritmo»⁹ è atta a mostrare l'accordo – l'*ordo* – attraverso cui l'uomo percorre i gradi di elevazione all'intelligibile e altresì Dio si abbassa all'incontro con l'uomo, evidenziando l'analogia che la musica offre tra il modo attraverso cui l'uomo mette ordine tra i suoni (*a corporeis ad incorporea*) e il modo con cui Dio mette in ordine l'universo¹⁰.

Il ritmo viene dunque ad essere luogo d'indagine privilegiato per la sua peculiare attitudine all'accordo armonioso tra le parti: parimenti alla scala di Eros annunciata nel *Simposio* da Platone, la musica eleva, attraverso i suoi gradi, l'animo alla sua verticalità, in un'ascesa attraverso diversi generi di ritmo, che porta in ultima istanza a Dio: «il ritmo inizia dall'Uno, ed è bello per l'uguaglianza e la similitudine, e si congiunge secondo l'ordine»¹¹.

Bisogna riconoscere che il *De musica* segna in questo senso una tappa gnoseologica considerevole, indicando nell'ordine dell'universo, non solo lo strumento di Dio per incontrare e amare le sue creature, ma anche il mezzo attraverso il quale l'animo può risalire alla conoscenza e all'amore di Dio, istituendo una rinnovata fiducia nella creazione come luogo precipuo dell'accadere della Verità.

I primi cinque libri del nostro dialogo, considerabili un vero e proprio trattato sulla metrica e il ritmo, sono dichiarativi rispetto alla funzione della disciplina musicale, la quale è definita dal maestro *scientia bene modulandi*¹², intendendo il modulare come una forma di misura (*modus*) volta a procurare piacere, l'avverbio "bene" si riferisce all'*ethos* ossia alla bontà della misura la quale deve, non soltanto seguire una determinata regola, ma anche essere adatta al tipo di situazione e ai destinatari per cui è riprodotta¹³ ed infine il carattere di scienza, che la configura come una disciplina che richiede una *ratio* capace di elevare l'uomo ad un grado

⁹ «*Musica est scientia bene modulandi*», *Mus.*, I 2,2.

¹⁰ Cf. L. Alici, *Intentio ed escatologia nel sesto libro del De musica di Sant'Agostino*, in L. Alici – A. Pietretti – R. Piccolomini (eds.), *Interiorità e intenzionalità in S. Agostino.*, Città Nuova, Roma 1990.

¹¹ *Mus.*, VI, 17,57.

¹² *Ivi*, I, 2,2.

¹³ *Ivi*, I, 2, 4.

sempre maggiore di conoscenza tramite un cammino che esprime, conserva e imprime nella memoria la bellezza assoluta¹⁴.

Il Libro VI, introdotto da un secondo prologo considerato rivelativo del reale intento d'indagine del Dialogo, è invece teso a dimostrare come attraverso il ritmo progressivamente non sia più il corpo ad avere le redini della sensazione, quanto piuttosto l'animo: questa teoria, definita teoria della sensazione¹⁵, è uno studio che Agostino dispone nell'analisi di cinque diversi generi di ritmi *sonantes o corporales, occursores, progressores, recordabiles e iudiciales* i quali progrediscono in ordine di sempre minor corporeità¹⁶.

Seppure l'ultimo genere sia senz'altro nella scala gerarchica il più alto, poiché spiega l'agire dell'anima sul corpo, non è sufficiente perché si compia il passaggio a ciò che permane, all'intelligibile. Per questo viene introdotto un ulteriore genere:

Non abbiamo dunque un cattivo concetto delle cose che ci sono inferiori e con l'aiuto del Dio e Signore nostro ordiniamo al fine fra le cose che sono sotto di noi e quelle che sono sopra di noi per non essere ostacolati dalle inferiori ed essere dilettrati soltanto dalle superiori. Il godimento è appunto quasi la legge di gravitazione dell'anima. Il godimento dunque muove l'anima al fine. *Dove infatti sarà il tuo tesoro, ivi sarà anche il tuo cuore*; dove il godimento, ivi il tesoro; dove il cuore, ivi la felicità o l'infelicità. E cose superiori son quelle in cui è permanente la sovrana, stabile, non diveniente, eterna eguaglianza. In essa non v'è il tempo perché non v'è divenire e da essa i tempi hanno origine, sono diretti al fine e regolati come imitazioni dell'eternità attraverso i periodi in cui il moto circolare del cielo torna all'identico, riconduce all'identico i corpi celesti e obbedisce alle leggi d'eguaglianza, armonia e finalità con i giorni, i mesi, gli anni, i lustri e gli altri movimenti orbitali delle stelle. Così le cose terrene sottomesse a quelle celesti fondono in una ritmica successione i movimenti orbitali dei propri tempi in un quasi poema dell'universo¹⁷.

¹⁴ *Ivi*, I, 8, 14.

¹⁵ Sul tema si veda M. Bettetini, *Ordine, musica...*, cit., pp. XXVIII-XXXIX; E. Gilson, *Introduzione allo studio di S. Agostino*, Marietti, Genova 2014, pp. 75-86; M.F. Sciacca, *S. Agostino: la vita e l'opera. Itinerario della mente*, Morcelliana, Brescia 1949; S. Vanni Rovighi, *La fenomenologia della sensazione in sant'Agostino*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 54 (1962), pp. 18-32.

¹⁶ Qui con "minor corporeità" s'intende non tanto con minor "materialità" e dunque per abbandono della percezione dei sensi, quanto piuttosto con sempre più acquisizione di senso del dato percepito come possesso stabile della memoria.

¹⁷ *Mus.*, VI, 11, 29: «Non ergo invidemus inferioribus quam nos sumus, nosque ipsos inter illa quae infra nos sunt, et illa quae supra nos sunt, ita Deo et Domino nostro opitulante ordinemus, ut inferioribus non offendamur, solis autem superioribus delectemur. Delectatio quippe quasi pondus est animae. Delectatio ergo ordinat animam. *Ubi enim erit thesaurus tuus, ibi erit et cor tuum*: ubi delectatio, ibi thesaurus: ubi autem cor, ibi beatitudo aut miseria. Quae vero superiora sunt, nisi illa in quibus summa, inconcussa,

Il sesto genere di ritmo, introdotto quasi in conclusione all'opera, è un genere che in verità precede e giustifica tutti gli altri: il ritmo che giudica secondo il piacere estetico (godimento) o *delectatio*¹⁸, unico tipo di ritmo capace di elevare dal godimento della bellezza corporea alla contemplazione della bellezza di Dio-sorgente dei ritmi.

La ragione individua nell'uguaglianza il criterio della gradevolezza estetica conservando nella memoria il ricordo delle sensazioni e i prodotti dell'immaginazione formati in base ad essi «l'anima, ricevendo tutte queste impressioni, le moltiplica, per così dire, in se stessa e produce i ritmi del ricordo. E questo dinamismo dell'anima è chiamato memoria, grande aiuto nelle attività molteplici della esperienza sensibile»¹⁹ mediante il dialogo poi, si può suscitare nell'anima il ricordo dei numeri supremi e far avvicinare l'anima a Dio «M. - Infine non è forse evidente che chi nel dialogo con un altro muove nell'interiorità l'atto del pensiero a Dio per avere pura intellesione del vero non diveniente, se non conserva questo suo atto nella memoria, non può tornare ad avere pura conoscenza di quel vero, senza che qualcuno lo faccia ricordare?»²⁰.

Quest'ultimo passaggio è essenziale: è la *dilectio* (amore consapevole) che ha la capacità di portare l'anima, attraverso il ritmo corporeo e poi incorporeo, alla contemplazione di Dio, e tale poderosa conquista del *De musica* preannuncia incredibilmente quello che Agostino spiegherà nel *Commento all'Epistola di S. Giovanni* affermando che è «*amandolo che diventiamo belli*»²¹, non solo noi partecipiamo alla sua bellezza, ma siamo fatti belli semplicemente amandolo, e amarlo significa lasciare che l'anima compia la sua ascesi «con bellezza dall'altro, con bellezza me-

incommutabilis, aeterna manet aequalitas? Ubi nullum est tempus, quia nulla mutabilitas est; et unde tempora fabricantur et ordinantur et modificantur aeternitatem imitantia, dum coeli conversio ad idem redit, et coelestia corpora ad idem revocat, diebusque et mensibus et annis et lustris, caeterisque siderum orbibus, legibus aequalitatis et unitatis et ordinationis obtemperat. Ita coelestibus terrena subiecta, orbes temporum suorum numerosa successione quasi carmini universitatis associant».

¹⁸ La *dilectio* insieme all'*amor*, la *caritas* e la *cupiditas* è una delle accezioni con le quali l'Ipponate si riferisce all'amore lungo tutta la sua produzione, seppure la traduzione italiana si risolva sempre con «amore», questo lemma, distinguendosi dalla *caritas*, descrive un amore riconquistato, un amore convertito, l'amore che procede a *corporeis ad incorporea*.

¹⁹ *Mus.* VI, 11, 31: «quos omnes impetus suos eadem anima excipiens, quasi multiplicat in seipsa, et recordabiles facit: quae vis eius memoria dicitur, magnum quoddam adiutorium in huius vitae negotiosis-simis actibus».

²⁰ *Mus.*, VI, 11, 36: «M. - Quid tandem? illud nonne manifestum est, eum qui alio interrogante sese intus ad Deum movet, ut verum incommutabile intellegat; nisi eumdem motum suum memoria teneat, non posse ad intuendum illud verum, nullo extrinsecus admonente revocari?».

²¹ Agostino, *Ioannis Epistolam ad Partos*, IX,9 (tr. it., G.Reale, *Amore assoluto e terza navigazione*, Bompiani, Milano 2000).

dianete l'altro, con bellezza attorno all'altro, con bellezza la bello, con bellezza nel bello, con bellezza verso la bellezza, con bellezza presso la bellezza»²².

In conclusione al Libro VI si staglia un'ultima e decisiva considerazione, che illumina il fulcro di tutta l'indagine condotta da Agostino:

Essa (l'anima) si dispone al fine amando con tutta se stessa ciò che è al di sopra di lei, cioè Dio, e come se stessa le anime dei propri simili. Con questa forza dell'amore essa dispone al fine le cose, senza esserne contaminata. E ciò che la contamina non è cattivo, poiché anche il corpo è una creatura di Dio ed è ornato di una sua bellezza anche se infima, ma che in confronto alla dignità dell'anima ha poco valore, come il pregio dell'oro è contaminato dall'unione con l'argento anche il più puro. Pertanto non escludiamo dall'azione della divina provvidenza i ritmi, quali che siano, anche se formati dalla nostra soggezione alla morte, pena del peccato, poiché essi nel loro genere sono belli²³.

Anche il corpo è una creatura di Dio ed è ornato della sua bellezza, con queste parole Agostino pone le radici perché la carne, intesa nella sua complessità di corpo carico di memoria (corpo vivo) e dunque anche ferito, venga liberata dalla reclusione di una materialità scevra di senso e ritrovi il *pondus* di via mediante la quale accedere autenticamente alla piena conoscenza di sé e del mondo.

2. Incontrarsi nella ferita: la carne come «ponte»

È nell'apprendimento promesso dalla musica che si delinea l'esperienza del corpo come via di mediazione con il mondo in virtù di una verticalità che non solo prefigura l'orizzonte di trascendenza della stessa carne, ma dipinge il tratto d'immanenza della verità in essa, conferendole il peso d'essere unità di misura del senso dell'esistenza.

La carne, intesa secondo la scala dei diversi generi di ritmo del *De musica*, è il luogo precipuo dell'accadere della verità, è ponte entro il quale s'incontrano infinitamente grande e infinitamente piccolo in un'unica danza in cui reciprocamente anima e corpo si amano:

²² Id., *De quantitate animae*, XXXV, 79 (tr.it. P. Pascucci, *La grandezza dell'anima*, Città Nuova, Roma 2009).

²³ *Mus.*, VI, 14, 46: «Tenet ordinem, seipsa tota diligens quod supra se est, id est Deum, socias autem animas tamquam seipsam. Hac quippe dilectionis virtute inferiora ordinat, nec ab inferioribus sordidatur. Quod autem illam sordidat, non est malum, quia etiam corpus creatura Dei est, et specie sua quamvis infima decoratur, sed prae animae dignitate contemnitur; sicuti auri dignitas, etiam purgatissimi argenti commixtione sordescit. Quapropter quicumque de nostra quoque poenali mortalitate numeri facti sunt, non eos abdicemus a fabricatione divinae providentiae, cum sint in genere suo pulchri».

Esso (il corpo) conserva tuttavia una bellezza nell'ordine del sensibile e perciò stesso fa risaltare la dignità dell'anima, la cui ferita e malattia non meritano di rimanere senza l'onore di una certa nobiltà. La somma Sapienza di Dio si è degnata, per un mirabile e ineffabile mistero, di prendere su di sé questa ferita, quando ha assunto l'uomo senza peccato ma non senza la condizione di peccatore²⁴.

Ecco svelato ciò che rende la carne un ponte relazionale: la ferita.

È infatti nella fragilità che si radica la possibilità della carne di farsi mediazione: la ferita è un *unicum* che impone come solo atteggiamento possibile un disarmo da parte di chiunque vi si accosti, contro di essa è infatti inutile intraprendere una battaglia ed è invece necessario sostare e mettersi in ascolto²⁵.

È da quella ferita, conservata nella carne come impronta di riconoscimento della natura creaturale e relazionale dell'uomo, che si schiude la possibilità di un incontro autentico con se stessi e con gli altri, è nell'amare quella ferita che si offre l'occasione perché l'uomo possa mettersi in cammino scevro da perfezionismi anelastici e anestetizzanti, incontrandosi in un luogo in cui non è possibile applicare norme o giudizi, bensì si rende indispensabile disporsi in un atteggiamento di accoglienza e di cura.

È nella gestualità d'amore – la carezza, il bacio, l'abbraccio – che la carne traduce l'esistenza in una vera e propria pedagogia della ferita, erotizzando²⁶ la realtà e configurando il corpo stesso come luogo d'incontro: nel solco impresso nella carne dall'esperienza della relazione il corpo si "vitalizza", attraverso la cicatrice di ciascuna ferita l'uomo assume il volto relazionale, mendicando d'amore, mosso dal bisogno di rendere quelle ferite delle feritoie.

Il riconoscimento della dimensione di vulnerabilità come via d'accesso ad una relazionalità autentica, profila un atteggiamento di cura nei confronti di se stessi e dell'altro, potenziando l'orizzonte di senso della ferita dal ripiegamento egoflesso, ad una donazione estroffessa: entrare in relazione in questi termini non richiede una maschera di perfezionismo, bensì la capacità di "farsi-luogo" proprio attraverso le ferite, che nelle bellissime parole di Etty Hillesum risuona in questo modo:

²⁴ *Mus.*, VI, 4,7 «Quod tamen habet sui generis pulchritudinem, et eo ipso dignitatem animae satis commendat, cuius nec plaga, nec morbus sine honore alicuius decoris meruit esse. Quam plagam summa Dei Sapiencia, mirabili et ineffabili sacramento dignata est assumere, cum hominem sine peccato, non sine peccatoris conditione susceperit».

²⁵ Sul tema si veda C. Canullo, *Fragilità e vulnerabilità dell'umano*, in *La struttura dei legami. Forme e luoghi della relazione*, a cura di L. Sandonà, Brescia 2010, pp.35-41.

²⁶ Faccio qui riferimento alla scala di Eros e ai gradi del ritmo della musica, mediante i quali la realtà è compresa e innalzata dall'amore alla sua verticalità.

L'altro, portarlo in sé sempre e ovunque, racchiuso in se stessi, e là vivere con lui. E non solo con uno, ma con tanti. L'altro, accoglierlo nello spazio interiore e lasciare che lì raggiunga la fioritura, dargli un luogo, nel quale possa crescere e dispiegare se stesso. Realmente vivere assieme all'altro, anche se non lo si vede mai per anni, permettere che viva in noi e vivere con lui, questo è fondamentale. E così si può continuare a vivere uniti a qualcuno, protetti dalle vicissitudini esteriori della vita. Ciò comporta una responsabilità grande²⁷.

Far sì che il proprio spazio interiore sia luogo nel quale far entrare l'altro, lasciandolo abitare, riposare e crescere, per restituirgli un volto differente e arricchito: questo è il preziosissimo esercizio offerto dalla vulnerabilità della carne, un esercizio che prevede il "sì" della reciprocità, della custodia e della cura.

È allora necessario riconoscere la propria responsabilità nei confronti di ciò che si sceglie di portare in sé del mondo e dell'altro: fare memoria non è dunque solo un subire passivamente l'impronta di ciò che proviene dall'esterno, è altresì una pratica meditata di progressiva discesa in questo *enorme palazzo*²⁸, scoprendo come in ciascuna stanza interiore siano custodite molteplici immagini alle quali fare ritorno e dalle quali prefigurare prospettive future.

Perché si possa, dunque, essere noi stessi luogo, è indispensabile orientarsi in prima istanza alla cura di sé, ove per cura s'intende esercitare un riconoscimento della dignità delle ferite come parte integrante della propria persona, un'accoglienza sincera della propria complessità, un ascolto appassionato del ritmo della propria carne.

²⁷ E. Hillesum, *Il Bene quotidiano. Breviario degli scritti 1941-1942*, a cura di L. Gobbi, San Paolo, Cinisello Balsamo 2014, p. 42.

²⁸ Agostino, *Confessiones*, X, «sono tutte azioni che compio interiormente nell'enorme palazzo della mia memoria. Là dispongo di cielo e terra e mare insieme a tutte le sensazioni che potei avere da essi, tranne quelle dimenticate. Là incontro anche me stesso e mi ricordo negli atti che ho compiuto, nel tempo e nel luogo in cui li ho compiuti, nei sentimenti che ebbi compiendoli. Là stanno tutte le cose di cui serbo il ricordo, sperimentate di persona o udite da altri».

«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.