



metaxy
JOURNAL

Filosofia, Arte, Riconoscimento

Annual peer-reviewed scholarly journal

3/2024

In copertina:
Orsola Rignani, *Cartografie del dis- 1*, 2024



FILOSOFIA, ARTE, RICONOSCIMENTO

Rivista annuale

Numero Tre

3/2024

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

ISSN 2975-0679

Open Access, annual peer-reviewed scholarly journal

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

Dicembre 2024



«*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.

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 (UniCampania); Filipe Campello (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 (IUS Sophia, segretario); Serena Meattini (Unipg, Perugia); Giovanni Morrone (UniCampania); 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 (UniCampania); Domenico Spinosa (UnivAq, L'Aquila); Matias Sur (Duke University, Durham), Paolo Valore (UniMi, Milano); Dominique Vinay (UCLy, Lyon); Christine Zyka (Newman Institute for Catholic Studies, Uppsala); Silvia Pierosara (Unimc).

Redazione / Editorial Staff

Giulia Brunetti, Andrès Calderón Ramos, Ivana Brigida D'Avanzo, Marco Martino, Serena Meattini (Coordinatore), Lorenza Bottacin Cantoni, Jacopo Cecon, Federica Porcheddu, Benedetta Sonaglia, Mary Elisabeth Trini, Rossella Saccoia, Giulia Tosti, Francesca Gambini, Letizia Masia.

SOMMARIO / SUMMARY

SAGGI / ARTICLES

- 9 M. Marianelli, *Il silenzio del paesaggio e la traccia dell'umano*
- 19 F. Ursitti, *Transformative Ambiguity: Günther Anders' anthropological inquiry and "musical situation"*
- 37 R. Cerciello, *Sull'ἑξάφωνης platonico e la visione del presente psichico. Tra costruzione di senso e visionario linguaggio*
- 67 S. Meattini, *«Siamo tutti fatti di ciò che ci donano gli altri»: l'arte come espressione dell'umano tra intertestualità e intersoggettività nel pensiero di Tzvetan Todorov*
- 81 J. Duarte Estevão Ramos, *The recognition of spirituality between architecture and the sky. The case of megalithic astronomical heritage*
- 99 J. D. Goodman, *Revelation at Hand: Artistic Distance, or Prophetic Sense*
- 119 F. Patrone, *La guerra come condizione a-normale. Note filosofiche sull'Antigone di Jean Anouilh*
- 131 G. Brunetti, *I luoghi fisici dell'arte come ponti nel pensiero di Martha C. Nussbaum. Spazi di relazione per corpi vulnerabili*
- 161 F. Di Filippo, *Il mito politico come luogo per riconoscersi e interpretare la realtà storica. La retorica dell'invasione e le migrazioni contemporanee*

NOTE E RECENSIONI / BOOK REVIEWS

- 187 P. Valore, *Ingiustizia, Arte, Metafisica. Cronaca di un convegno congiunto tra Columbia e NYU*

SAGGI / ARTICLES

Il silenzio del paesaggio e la traccia dell'umano

*Massimiliano Marianelli**

Abstract: Il contributo propone di ripensare il paesaggio come spazio che ospita tracce dell'essere umano, quindi testimonianza di una relazione con quest'ultimo. Nella prima parte viene sviluppata una riflessione sul silenzio concepito tanto come "svuotamento", ascolto all'interno di uno spazio che è un vuoto interiore capace di accogliere, quanto come "attenzione" e cura verso la riscoperta di un orizzonte di senso che ci consente di riconoscerci nell'umanità, definibile al contempo come memoria del passato, vita del presente e speranza per un futuro rinnovato. Tale riflessione richiama la concezione weiliana del silenzio divino quale luogo di rivelazione della assenza-presenza che l'essere umano può cogliere attraverso un'attenta attesa finalizzata a lasciar emergere la bellezza del reale, aprendo in tal modo a una rilettura del paesaggio naturale e al ruolo "sovversivo" della "rificazione" operata dall'arte, sviluppate nella seconda parte.

Keywords: Simone Weil; silenzio; attesa; paesaggio; arte

* massimiliano.marianelli@unipg.it

Abstract: This paper aims to rethink landscape as a hosting space for human being's signs. Space as a witness of the relationship between human beings and landscape. The first part is focused on a reflection about silence as *emptying*, as listening, attention and care to a new horizon which allows to recognize ourselves in our humanity. A new horizon which could be considered as memory of the past, life of the present and hope for a renewed future. This proposal recalls the weilian conception of the "silence of God" as a place of revelation of the absence-presence, which the human being can understand by an attentive waiting. A new and careful waiting which lets emerge the beauty of the reality, opening to a new interpretation of the natural landscape in a subversive role of the artwork *re-figuration*.

Keywords: Simone Weil; silence; waiting; landscape; art

La riflessione sul paesaggio, che la storia del pensiero ha declinato in vari modi, può essere affrontata a partire da uno sguardo prospettico teso a mettere in luce le tracce dell'umano in esso presenti, definendo, pertanto, il paesaggio come luogo di una relazione con l'essere umano, della quale si fa silenzioso testimone¹. Ed è proprio il silenzio, compreso in una peculiare accezione, a fornire una chiave ermeneutica essenziale ai fini di una lettura che non riduca il paesaggio alla semplice descrizione o rappresentazione-imitazione, ma vi legga l'espressione di un vivo dialogo tra l'essere umano e gli spazi che questi abita, siano essi naturali o artificiali. Uno spazio del "tra", nel quale la bellezza, distante dall'armonia e dalla proporzione, appare come esito di una "rifigurazione" del mondo che chiama in causa il ruolo dell'arte, con particolare attenzione ad alcune espressioni contemporanee.

1. Il silenzio: tra svuotamento e attenzione

Lontano dall'uso comune del termine il silenzio qui richiamato assume una configurazione complessa che intende evocare tanto l'ascolto, all'interno di uno spazio che è un vuoto interiore capace di accogliere, quanto l'attenzione e la cura verso la riscoperta di un orizzonte di senso che ci consente di riconoscerci nell'umanità, definibile al contempo come memoria del passato, vita del presente e speranza per un futuro rinnovato². Il silenzio prende così i tratti di uno spazio inedito, in cui riconoscere le gioie e i dolori vissute dall'uomo in tutte le epoche e luoghi.

Questa armonia tra svuotamento accogliente e attenta attesa trova significativa espressione nel pensiero di Simone Weil, con particolare riferimento alla sua concezione della parola divina quale assenza-presenza, nei termini di una parola silenziosa³. Dio, posto come principio, per Weil Silenzio originario: «Il Verbo è il

¹ - Sull'estetica del paesaggio, a solo titolo indicativo segnaliamo: P. D'Angelo (ed.), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009; Id., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021; Id., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014; M. Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma 2002; Id., *Percepire paesaggi. La potenza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2009; Id., *Paesaggi in movimento. Per un'estetica della trasformazione*, Derive e Approdi, Roma 2016; Id., *Oltre il giardino*, Einaudi, Torino 2019.

² - Cf. M. Marianelli, *Il silenzio: luogo di relazione e orizzonte di senso*, in M. Marianelli, S. Meattini (eds.), *Silenzio e vie dell'ontologia*, pièdimosca, Perugia 2020, pp. 11-18.

³ - Cf. M. Marianelli, *Assenza che è presenza: silenzio di Dio, malheur e hasard in Simone Weil*, in M. De Simone A. V. Massacci (eds.), *I fiori del male. Conflitto, destino, necessità. Incroci tra arte, letteratura, filosofia, psicanalisi, scienze e spiritualità*, Nicomp Laboratorio Editoriale, Firenze 2019, pp. 117-129.

silenzio di Dio»⁴. Il Verbo, la Parola enunciata dal Padre, è silenziosa e viene a noi discretamente. Il silenzio divino – che è anche la soluzione weiliana al problema della Teodicea nella quale viene frequentemente assunto come argomento da chi vuole negare l'esistenza di Dio – diviene nel linguaggio weiliano una prova inconfutabile della Sua esistenza e del suo Amore. Il Silenzio è, infatti, la manifestazione di un atto d'amore di Dio nei confronti dell'uomo stesso, la cui Creazione passa per la Kenosi, concepita come decreazione, "rinuncia" all'onnipotenza per far sì che l'altro sia. Ed è proprio la "rinuncia" ad assumere grande centralità nel pensiero weiliano, con particolare riferimento alla comprensione del rapporto tra tempo ed eternità. Infatti, attorno a questo termine si gioca la possibilità per l'uomo di passare dall'apparenza alla realtà delle cose, dall'immaginazione alla contemplazione. Dio con la creazione si nasconde all'uomo, lasciando a quest'ultimo uno strumento per riconoscerlo nel suo nascondimento: «Come un bambino si nasconde alla madre, per scherzo, dietro a una poltrona, così Dio gioca a separarsi da Dio mediante la creazione. Noi siamo questo gioco di Dio»⁵.

Il gioco consiste precisamente nel riconoscimento del divino "sotto le cose" e nella profondità della natura dell'essere umano. Esso rappresenta dunque, nella prospettiva indicata, la possibilità per l'uomo di pervenire alla corretta lettura del reale, attraverso un varco che il silenzio sembra spalancare.

Così, dalla «rinuncia» di Dio, dal suo nascondimento che è assenza-presenza si evince, secondo Weil, quella particolare forma di silenzio che parla, spazio di accoglienza ed espressione, luogo di attesa:

Le creature parlano con i suoni. La parola di Dio è silenzio. La segreta parola d'amore di Dio non può essere altro che silenzio. Il Cristo è il silenzio di Dio. Non c'è albero simile alla Croce; non c'è armonia pari al silenzio di Dio. [...] Quando il silenzio di Dio penetra nella nostra anima, vi si apre un varco fino a raggiungere il silenzio segretamente presente in noi. Allora abbiamo in Dio il nostro tesoro e il nostro cuore, e lo spazio ci si apre davanti come un frutto che si separi in due, perché vediamo l'universo da un punto che è situato al di fuori dello spazio. Per questa operazione non ci sono che due sole vie possibili e nessun'altra. *Non ci sono che due sole punte abbastanza acuminate da penetrare così nella nostra anima: la sventura e la bellezza*⁶.

Il silenzio divino quale luogo di rivelazione della assenza-presenza che l'essere umano può cogliere solamente facendo, a sua volta, spazio ad altro, nella modalità di un'attesa attenta che consente di lasciar emergere la bellezza del reale, tanto

⁴ - S. Weil, *Quaderni II*, Adelphi, Milano 1985, p. 204.

⁵ - S. Weil, *Quaderni IV*, Adelphi, Milano 1993, p. 300.

⁶ - S. Weil, *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano 2008, pp. 25-255.

all'interno di un paesaggio naturale quanto nella "rificazione" operata dall'arte. In entrambi i casi, «fare spazio» come segno di «attesa» e «attenzione» significa porsi nell'intervallo «tra» livelli di realtà, in un entre capace di congiungerli pur rispettando il limite che li distanzia⁷. Uno spazio che il pensiero weiliano propone richiamandosi al rispetto platonico del limite tra Necessità e Bene, dove si dà la possibilità di ponti che attestano distanza e dicono "congiunzione"⁸. Tale «tra», entre, è metaxy, forma sensibile che è un passo oltre il limite⁹.

Si tratta di uno spazio che esprime la correlazione tra l'assolutezza della verità e la sua destinazione all'uomo. Manifestazione di una bellezza, di un'eternità che non invita a uscire dal mondo ma, al contrario, consente di esplorarlo. Ed è in relazione a ciò che l'arte assume un ruolo essenziale:

Il trionfo dell'arte è nel condurre ad altro che se stessi: alla vita, in funzione della piena coscienza del patto che lega lo spirito al mondo. [...] Inutile dunque invidiare gli artisti. Una fuga di Bach, un quadro di Leonardo, una poesia, indicano ma non esprimono [e tuttavia... in questo senso...] L'arte è conoscenza. Meglio l'arte è esplorazione¹⁰.

Nel "tra" e nella precarietà di quel fragile equilibrio trovato, l'arte assurge ad una forma di eternità, quella di una ricerca senza tempo e indeterminata che nell'ascolto della parola silenziosa, riesce a cogliere l'assenza-presenza:

⁷ - Cf. M. Marianelli, *"Entre". La relazione oltre il dualismo metafisico*, Città Nuova, Roma 2020.

⁸ - Cf. M. Marianelli, *Tra hasard e necessità: l'ontologia weiliana come ricerca di intermediari*, in «Studium», 3 (2020), pp. 341-370.

⁹ - *Metaxy* è tra che dice "ponti" verso l'altro e "con" l'altro: è avverbio greco che rende una ambivalenza, articolando il preverbo μετά "fra, in mezzo" con la funzione connettiva di σύν "con, assieme, unitamente a", denotando "lo spazio" che sta "in mezzo e mette in relazione". Realtà che richiamano una relazionalità originaria che il "tra" rappresenta in "ponti", *tracce e vie* che dicono fraternità, per dirla in linguaggio musicale, in uno degli infiniti "toni" che richiamano il Bene, cui costantemente tendiamo. Cf. M. Marianelli (ed.), *"Entre". La relazione oltre il dualismo metafisico*, cit.; Id., *Note su Metaxy e armonia dei contrari in Simone Weil*, in «Sintese», 49 (2022), pp. 143-157.

¹⁰ - S. Weil, *Quaderni I*, Adelphi, Milano 1982, p. 157. Ancora: ««In musica, il silenzio tra le note rappresenta [...] un...] infinitamente piccolo. La musica più bella è quella che accorda il massimo di intensità a un istante di silenzio, che costringe chi ascolta ad ascoltare il silenzio. [...] Bisogna che il compositore per primo sappia ascoltare il silenzio. Nel senso più letterale di queste parole. Avere l'attenzione interamente concentrata sull'udito, e tesa verso l'assenza di rumori. Dopo il silenzio, il passaggio per il trascendente, regna il movimento discendente. Dapprima s'impone il movimento ascendente, e le discese intercalate sono discese di gravità; poi viene il movimento in cui la discesa è amore [...] Il duplice movimento discendente non è forse la chiave di ogni arte?» (S. Weil, *Quaderni III*, Adelphi, Milano 1988, p. 199).

A me il mondo non può dire il suo segreto, che è troppo elevato. Che io me ne vada e la creazione e il creatore sveleranno i loro segreti. Giotto e Cezanne hanno dipinto un po' in questo modo. La pittura di Giotto è santità. La bellezza di un paesaggio nel momento in cui nessuno lo vede, assolutamente nessuno... Vedere un paesaggio qual e quando io non ci sono. Quando io sono in qualche luogo, macchio il silenzio del cielo e della terra con il mio respiro e il battito del mio cuore. Il ricordo delle sofferenze passate e delle gioie passate ha lo stesso sapore, benchè specifico in ogni singolo caso. Trovare questo sapore specifico che rivelerà il ricordo in ogni sapore e in ogni gioia provati. Il passato, quando l'immaginazione non vi si compiace - nell'istante in cui un incontro lo fa sorgere puro - è tempo che ha il colore dell'eternità. Il sentimento della realtà è allora puro; ed è questa la gioia pura. È questo il bello. Proust. Il presente, vi siamo attaccati. Il futuro, lo fabbrichiamo nella nostra immaginazione. Solo il passato, quando non lo rifabbrichiamo, è realtà pura¹¹.

2. Il silenzio: la parola sovversiva dell'arte

Gli elementi weiliani richiamati trovano una significativa pertinenza ermeneutica all'interno della dimensione artistica concepita quale luogo di riconoscimento dell'umano e, in particolare, nel quadro di alcune espressioni ravvisabili nel panorama contemporaneo¹². In particolare, laddove le opere d'arte sono considerate luoghi di manifestazione di un equilibrio «trovato» – come nella poetica di Burri – in un presente astante e che resta nello spazio dell'entre, in una relazione viva espressione che nel "tra" conserva nel presente un senso di umanità che era e sarà¹³.

¹¹ - *Ivi*, pp. 97-98.

¹² - Cf. M. Marianelli, *Note su arte e realtà, oltre la fiamma d'una candela: dalla poetica dell'equilibrio di Alberto Burri alla poetica del silenzio di Claudio Parmiggiani, attraverso Gaston Bachelard e Simone Weil*, in A. Allegra, F. F. Calemi, M. Moschini, *Alla fontana di Silöe: studi in onore di Carlo Vinti*, Orthotes, Napoli 2019, pp. 325-341.

¹³ - Il silenzio della "traccia" è anche quello dell'equilibrio trovato da Burri nell'evocativa opera di Gibellina, una ferita che non rappresenta qualcosa di accidentale, non soltanto è "memoriale" della terra che ha tremato e delle persone che ha sottratto alla vita, non rappresenta soltanto il trauma per il dolore di una perdita, ma piuttosto e fondamentalmente la consapevolezza del costitutivo "limite" umano, accolto come invito a "permanere" nel tempo, a lasciare tracce o come possibilità per riconoscere, ritrovare e continuare l'umano. Cf. 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. Prospettive in dialogo*, Città Nuova, Roma 2021, pp. 189-237; M. Marianelli, M. Donà, *Beuys e Burri: 1980-2020. Un tempo e il suo orizzonte di senso*, pièdimosca, Perugia 2020; M. Marianelli, *Alberto Burri: l'equilibrio squilibrato*, Silvana Editoriale 2005;

Un'espressione particolarmente rilevante di quanto indicato risulta essere quanto afferma Claudio Parmiggiani a proposito del silenzio:

Silenzio 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 una efficacia comunicativa senza paragoni¹⁴.

La riflessione si iscrive in una più ampia considerazione circa il ruolo dell'arte, alla quale è affidato il compito di tornare a raccontare e a salvare ciò che c'è di più prezioso: la nostra storia e la memoria, concepite come disposizione verso gli altri, riportandole in vita in quanto espressioni di un'umanità che si dona con le risorse e i limiti la caratterizzano. A parere di Parmiggiani, l'arte è l'unica silenziosa forma di resistenza all'effimero che la società contemporanea abbia ancora a disposizione e l'arte appunto non è fuga immaginativa ma presenza e impegno, è ascolto della realtà, è silenzio «Il silenzio come un grido» e fonte di realtà vera e non immaginaria.

Si tratta di un impegno e un invito che ci coinvolge tutti, convertendo la fuga in avanti – esito di un'idea di progresso che ora mostra tutta la sua pericolosità – in «attenzione» e cura per l'umanità. Lo spazio per tale conversione è forse ancora il silenzio e, in tal senso, l'arte oggi è chiamata a restituire un senso di umanità che è un contatto originario. Lungi dall'essere fuga dal Reale, l'arte è immersione in esso e il Silenzio, la via per l'accesso a tale verità originaria.

In tal senso, non pare eccessivo indicare il silenzio quale origine e sostanza dell'opera d'arte: l'artista deve sapere ascoltare, per poi "riscrivere", in forme pensate, ma nuove, ciò che si è sentito. Non un mondo immaginario, dunque, come rileva ancora Parmiggiani affermando «lo cerco di mettere insieme quelle immagini che si amano e si pensano»¹⁵.

Così intesa, l'opera d'arte è in qualche modo luogo di un "silenzio" che si traduce in una forma sensibile, che esce dal suo stato originario per poi tornarvi attraverso l'interiorità di chi sa guardare.

Silenzio è insieme, per Parmiggiani, presenza e gesto necessario all'uomo. Infatti, «un'opera non è che un gesto fuggevole, anche se il suo intimo desiderio è di

Id., *Ferita e incontro dell'altro: i desideri e l'incondizionato*, in M. Casucci (ed.), *Economia e beni relazionali*, Orthotes, Napoli 2019, pp. 107-114.

¹⁴- C. Parmiggiani, *Lectio (Dichiarazione poetica)*, in occasione della consegna del premio internazionale biennale *Il Vessillo di Piero della Francesca*, Sansepolcro, 24 Novembre 2018. Cf. C. Parmiggiani, *Stella Sanguis Spirito*, Pratiche 1995.

¹⁵- C. Parmiggiani, *Una fede in niente ma totale*, Le Lettere, Firenze 2019, p. 3.

essere eterna», in questo senso essa è propriamente Simbolo, disposto dall'artista per un lavoro che mette in gioco una immaginazione creatrice o produttiva, e non compensatrice di vuoti¹⁶. L'artista è così come una sorta di traduttore, per usare l'espressione weiliana, che con la sua opera produce uno spazio che è intermedio, luogo della stessa correlazione tra la verità più intima e l'apparenza delle cose. Ma l'opera è anche intermediario in un altro senso: è certamente una realtà, "materia silenziosa", che si pone tra l'interiorità dell'artista, da cui è nata e nel complesso delle relazioni da cui è prodotta, e lo spettatore, invitato a riconquistare uno sguardo capace di tenere insieme la propria interiorità e il mondo, rfigurandolo, in un dialogo che sembra ormai perduto per l'uomo contemporaneo.

Un'opera d'arte non è mai una questione di buon gusto, né un gesto di buona educazione, né rassicurante, né ottimista, né salottiero, ma un atto sovversivo. C'è l'esigenza che l'arte di oggi, in gran parte asservita, esca da molti compromessi e ambiguità. Invece di attardarci attorno a vacue forme stilistiche, dovremmo prendere coscienza di una nostra globale condizione tragica e sentirci piuttosto come suppliziati che chiamano attraverso le fiamme. Questo asservimento, credo, sia principalmente alla base della demoralizzazione attuale e riguarda, appunto, una forma di cultura che si sottrae al dovere di essere tale. Invece di identificarci in una cultura che non coincide con la vita e anzi fatta per dettare legge alla vita, dovremmo forse riflettere e prendere coscienza, ad esempio, che il mondo ha fame e che non si preoccupa di questa sedicente cultura¹⁷.

La vera arte non è niente di "artificioso", nulla di costruito, piuttosto, è la possibilità di mostrare la realtà per quella che è, dunque la ricerca di un equilibrio già presente nelle cose, che occorre "ri-trovare" e "ri-figurare" a partire dall'attenta attesa, dall'ascolto della parola silenziosa. Una rfigurazione del reale che, tanto nella concezione weiliana quanto nella poetica di Parmiggiani, si distingue nettamente dalla tensione imitativa solitamente riconosciuta quale elemento caratterizzante la pratica artistica e incontra la nozione ricoeuriana in relazione al terzo senso della mimesis¹⁸. È, infatti, la «rfigurazione», accanto alla prefigurazione e alla configurazione, a esprimere pienamente la «capacità di rivelazione e di trasformazione» operate dalla narrazione e, più largamente, dall'arte¹⁹. "Ri-figurare" è, al-

¹⁶ - *Ibidem*.

¹⁷ - *Ivi*, p. 5.

¹⁸ - Cf. M. Marianelli, "La percossa del bello". *La bellezza come discesa e ascesa in Simone Weil*, in «Sophia», 2 (2010), pp. 190-208.

¹⁹ - P. Ricœur, *Il tempo raccontato*, in «Aut Aut», 216 (1986), pp. 23-40, p. 24. Cf. Id., *Tempo e racconto*, tr. it. di G. Grampa, 3 voll., Jaca Book, Milano 1986-1988; Id., *La critica e la convinzione*, tr. it. di D. Iannotta, Jaca Book, Milano 1997, p. 244.

lora, "ri-velare" dimensioni e aspetti ignoti di un mondo che contiene già tutto, in una rete indefinita di relazioni che lo dispongono come un "orizzonte" sempre aperto a nuove letture che necessariamente devono interpellare il pensare, in quanto destano in forme nuove la stessa meraviglia delle origini.

In una prospettiva analoga sembra porsi la poetica di poetica di Monika Bulaj, reporter, antropologa, ma soprattutto fotografa, la quale appare come un significativo tentativo di ripensare la mimesis quale sforzo di andare al fondo della realtà, senza cedere al sogno e all'immaginazione. Le sue immagini nascono da questa disposizione all'ascolto e lasciano trasparire quella relazione originaria che è a fondamento dell'esperienza artistica e che, come nella poetica del silenzio di Parmiggiani, restituisce all'essere umano un contatto diretto con se stesso, con la propria interiorità, con il mondo e con la sua origine.

Questo mondo, infine, è il luogo di un «paesaggio interiore» che continuamente dobbiamo tornare a «ripulire» per restituire alla sua fonte di ogni originaria azione e modificazione dell'«ambiente» che ci circonda, rfigurando nuovi mondi, progettando paesaggi e ogni elemento che ridefinisce l'esteriorità. Solo un'interiorità «attenta», capace di riconoscere il valore del silenzio può fare tutto questo. In tal senso, Bulaj scrive:

ci vuole attenzione e gentilezza verso il mondo. Con questi due aspetti ci si mette in ascolto, per portare un messaggio in forma di immagine da un luogo all'altro. Nostro dovere è dare a questa immagine la forma perfetta per renderla visibile e profonda. La gentilezza è invece il rispetto. Dobbiamo farci la persona che si guarda, la fotografia è specchio e relazione [...]. La presenza influenza la realtà, le cose guardate sono influenzate da noi, si può lavorare in modo che la realtà emerga non trasformata dalla presenza ma aiutata, accarezzata. Le cose sono quelle che sono, la realtà è più bella dell'immaginazione, le persone non vanno usate. Non si parte per confermare le idee, ma ci si mette in ascolto²⁰.

Un ascolto a cui sembra invitare quell'immagine, che resta nel silenzio, con la quale si chiude il film Anselm, diretto da Wim Wenders. Una "rfigurazione" di un paesaggio in cui inizialmente appare una persona che osserva e che poi scompare all'improvviso dall'inquadratura. Una traccia dell'umano che "è" e si esprime scomparendo e lasciando spazio ad altro, al silenzio del paesaggio che ne ricorda la traccia. Un'immagine che fa emergere il paesaggio e due simboli, un'aquila e un serpente, che sembrano richiamare immagini originarie "tra" natura e cultura.

²⁰ - M. Bulaj, *Reportage, luce e fotografia. Intervista a Monica Bulaj*, a cura di S. Azzoni, in «Rassegna di fotografia», 6 (2018), pp. 2-4, p.3.

Transformative Ambiguity: Günther Anders' anthropological inquiry and "musical situation"

Filippo Ursitti *

Abstract: The following article encapsulates Günther Anders' philosophical inquiries, focusing on his early works and culminating in *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*. Anders delves into humanity's existential dilemmas and the role of music in addressing them. Anders' anthropological theory, elucidated in works like *Pathologie de la Liberté* and *Une Interpretation de l'a Posteriori*, challenges notions of fixed human identity and explores the dynamic relationship between individuals and their world. Through contrasting ideal types like the nihilist and the historical man, Anders navigates the complexities of human contingency and freedom. *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* ventures into a metaphysical exploration of music, portraying it as a realm beyond conventional analysis, where individuals experience a profound sense of being-in-the-world. Anders' philosophical journey culminates in a dialectic of objectification, challenging traditional dichotomies and advocating for a holistic understanding of human experience through the lens of music. This article is divided into three sections: the first one investigates the anthropological background which enables Anders to later theorise his philosophy of music. The second section dwells with Anders' less known text *Philoso-*

* fursi001@gold.ac.uk

phische Untersuchungen über musikalische Situationen and his intricate analysis of the 'musical situation'. The third section briefly synthesises what can be gained from Anders' musicological writings in regard to humanity's social nature.

Keywords: Anders; anthropology; musical situation; freedom; contingency

1.

Günther Anders (born Günther Stern) devoted his early philosophical works to examining the position of humanity in the “cosmos” and the role of music in elucidating this issue. To fully grasp Anders’ perspective, it is crucial to first outline his anthropological theory. In *Pathologie de la Liberté* and *Une Interpretation de l’a Posteriori*, Anders explores and critiques the notion of humankind as a stable entity throughout history, providing the anthropological foundation for what he later termed «systematic philosophical anthropology»¹.

In *An Interpretation of the a Posteriori*, Anders begins by examining the specific condition of a person existing in the world, demonstrating that there is a possibility for the individual to experience the world. This experience signifies man’s “situationality”, as it enables the relationship between man and the world, indicating that man is in the world but only retroactively “reaches” it. In other words, the world exists *a priori*, and man can only engage with it *a posteriori*. Due to this anthropological situation, man experiences two states: he is always within the world and forms a part of it, and he is particularly dependent on it. However, man can overcome this insufficiency *après coup*, as he is “suited” for a world that does not exist but which he can “create”. As Anders notes:

the world of man is not only always absent, but always needs to be created and administered; this is why it is impossible to foresee a determined world for man. Man does not only transform the given world in a world that belongs to him; he continues to re-transform the world as soon as he has finished designing one. Man is not ‘suited’ for this or that world, the only thing he cares is to live in a world that he has created. And this un-fixed situation of man is the *conditio sine qua non* of his freedom².

Therefore, in this *Bestimmtheit der Unbestimmtheit* – the fact that man has no fixed position in the world – can be found man’s history, depicting humanity in its inherent lack of stability.

From Anders’ initial philosophical-anthropological text emerged the idea that the essence of humanity is not fixed or pre-determined but is instead a process of constant creation, contrasting with the natural world. In *Pathology of Freedom*, Anders further explores another anthropological issue, the «double aspect»³ of the

¹- G. Anders, *Il Mondo Dopo l’uomo. Tecnica e Violenza*, tr. it. L. Pizzighella, Mimesis, Milano 2008, p. 60.

²- G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, trans. K. Wolfe, in «Deleuze Studies» 3/2 (2009), pp. 58-59.

³- G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, p. 280.

I. When an individual reflects on their specific position in the world, they eventually recognise their "double worldliness" and the double metaphysical structure in which they exist. On one hand, they are connected to the natural world from which they originate, while on the other, they strive towards the utopian place they are creating. In this sense, Anders' concept of humanity confronts the «deepening paradox»⁴ of his existence: of existence: being a stranger in the world exposes one to uncertainty, yet this very unknown is the foundation for becoming something different. However, this form of contingency is devoid of any religious eschatological meaning since there is no God to provide a meaningful justification for this contingency⁵. Anders' secularised human must confront a radical form of contingency, which not only pertains to their presence on Earth but also represents an absolute contingency embedded in a "beheaded ontology" that is fully rooted in the immanence of their position, lacking any subordination to any *prima philosophia*⁶. Thus, for Anders, contingency signifies two distinct things: 1) the absence of an ultimate meaning; and 2) the paradoxical situation where humankind, despite being capable of exercising its freedom, discovers that it has insurmountable limits. Even as free beings, humanity is not self-determined, meaning that ultimately, humanity is un-free. The limits of humanity's freedom become apparent when it realises its connection to the natural world, as humanity is not a product of its freedom. After becoming aware of this, humanity must understand that its capacity for abstraction does not enable it to freely control itself and its environment⁷. Even though humanity's metaphysical structure is nomadic, this does not sever its *a priori* roots, and even if humanity has an elastic ability to create and transform worlds, this will never alter its belonging to the world. Consequently, every individual must come to terms with themselves as an "I" – one that «however unhappily, [is] nevertheless

⁴ - *Ibidem*.

⁵ - Anders referring to Troeltsch's *Encyclopaedia of Religion and Ethics* which defined the contingency as the factuality and the causality opposed to the necessity and the adherence to the laws which was always related to the divine. See, E. Troeltsch, *Die Bedeutung der Begriff der Kontingenz*, Scientia, Aalen 1962, p. 772.

⁶ - L. Lütkehaus, *Schwarze Ontologie. Über Gunther Anders*, Klampen, Luneburg 2002, p. 63. According to Lütkehaus, the contingency described in *Pathology of Freedom* is the propaedeutic concept for Anders' '*Gelegenheitsphilosophie*'. Such "occasional philosophy" emerges from the analysis of contingent phenomena through which it extrapolates practical philosophical consequences. *Ivi*, p. 127. However, as Colombo remarks, Lütkehaus forgets the influence of this work on Anders' *Über das Haben*. See, D. Colombo, *Patologie Dell'Esperienza*, Mimesis, Milano 2019, p. 89.

⁷ - W. Reimann, *Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Gunther Anders*, Passagen, Wien 1990, p. 49.

[him]self»⁸ – even though they could have been radically different, originating from a source to which they do not correspond and yet must acknowledge. Facing this realisation, individuals experience what Anders calls the “shock of contingency”, expressed through the anacoluthon proposition «that I am precisely myself»⁹. If individuals fail to reconcile with the paradox of their existence and begin to identify with their newly discovered condition, this shock can escalate into actual “terror”, driving them to attempt to «escape from contingency»¹⁰. By realising their exact nature, people see themselves at their weakest and become resentful of the control that the external world exerts over them. The nihilist, Anders’ initial ideal-type of responder to the shock, reacts with «protests and insults»¹¹, which, despite intending to overcome the existential paradox, ultimately exacerbate it and prevent him from resolving his antinomy. The anthropological predecessor of the nihilist can be seen in Hölderlin’s *The Death of Empedocles: A Mourning-Play*, where the protagonist is dissatisfied, inconstant, and suffers because he embodies only particular relations¹². Empedocles experiences what Anders would term *Versaumnispanik*¹³ the panic of realising one must be oneself while knowing they cannot be any of the infinite other potential versions of themselves, representing the loss of all other possible forms. This leads Anders’ nihilist to disown «each being [as] the loss of all the beings whose form [he] could take»¹⁴. Thus, the nihilist directs his *odium fati* against himself and his surroundings, realising that both the “I” and the world are formed through what they possess of the accidental¹⁵. Nevertheless, the nihilist exhibits a longing for a full existence, which, on one hand, prevents him

8- G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 281.

9- *Ibidem*.

10- *Ivi*, p. 305.

11- *Ivi*, p. 295.

12- *Ivi*, p. 283.

13- G. Anders, *Uomo Senza Mondo. Scritti Sull’arte e Sulla Letteratura*, tr. it. A. Aranyossy e P. Portinaro, Spazio Libri, Ferrara 1991, p. 178. As Reimann notes, (W. Reimann, *Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Gunther Anders*, cit., p. 57), even before this term was used for the first time, Anders already engaged with this theme in his essay *The Devastated Man. On the absence of World and Word in “Berliner Alexanderplatz”*, where he writes: «the simultaneity, the adjacency of all things is the metaphysical panic of Döblin. What produces such panic? The fact that in a same moment it exists this and that [...] that each individual, in which the world is embodied, is alive in passing and passes through [...] that the totality of being, to which the omni-comprehensive word ‘now’ seems to refer, remains imaginary». G. Anders, *Uomo Senza Mondo. Scritti Sull’arte e Sulla Letteratura*, cit., p. 80.

14- G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 283.

15- *Ivi*, p. 284.

from committing suicide – Empedocles' choice – while on the other, drives him to create new *modi vivendi* to alleviate the paradox of which he is a victim.

Since, in the end, even the nihilist desires to live, he must devise new strategies to cope with the unbearable condition of contingency. The first attempt involves retreating from the world and isolating himself. In this way, the very shame that drove him to escape becomes a secret to keep, a uniqueness not to be revealed to anyone. What once was the most «common thing in the world»¹⁶ is turned by the nihilist into the most private aspect of his existence, which strengthens his "I" and imbues him with a «positive pride»¹⁷. The accidental ontological constitution that indelibly marks him, equipping him with a peculiarity that he shares with all other beings and with the world, is repudiated by the nihilist through the ascetic act of denying the fact of his contingent entry into the world¹⁸. However, this hermetic behaviour cannot keep the shame of contingency at bay for long, as it only leads to an addiction to oneself, a hypocritical form of disguise from which emerges only a sense of self-disgust for one's existence¹⁹. At this juncture, Anders describes the final possibility for the nihilist to overcome the humiliation of contingency, which is represented by the revitalisation of the "thirst for power" that aligns Anders' nihilist with Nietzsche's. After attempting to dissolve the contingency felt in relation to other beings, the nihilist concludes that he is ultimately confronting other accidental beings. This realisation leads him to the understanding that if his identity remains irrefutably particular – i.e., his "I" cannot become everything – then he must «force the world to become [his] I»²⁰ through domination and conquest. The nihilist aims to immortalise himself through the pursuit of fame and glory, filling the world with the indelible traces of his "contingent-I". Since he could not resolve his condition, he believes that by subjugating all other beings, he could achieve a status of the non-contingent, inspired by Zarathustra's rhetorical affirmation: «if there were gods, how could I stand not to be a god!»²¹. The existence of the nihilist, unravelled by the rhythm of repetition and nourished by the incessant paradox of freedom – which does not emerge from «an imaginary point of departure situated 'before' life. It is rather in the middle of life itself»²² – com-

16- *Ivi*, p. 289.

17- *Ibidem*.

18- D. Colombo, *Patologie Dell'Esperienza*, cit., p. 96.

19- G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 289.

20- *Ivi*, p. 293.

21- F. Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra. A book for all and none*, trans. A Del Caro, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 65; C. Benne and C. Zittel (Hg.), *Nietzsche und die Lyrik: Ein Kompendium*, J.B. Metzler, Stuttgart 2017.

22- G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 295.

pels him to continually renew his search for an identity. The nihilist comes to view the primary cause of his involution as the salvific element that preserves him from dying; he confuses repetition with the most adequate form of living.

In contrast to the nihilistic state of mind, Anders posits the second ideal-type, namely the historical man²³. While the nihilist configures his life as non-historical²⁴, or more precisely as anti-historical – mistaking the repetition of life for life itself – the historical man finds in the path marked by history a force opposing the paradox²⁵. The historical man maintains his “health” through a Cartesian argument – as Anders calls it – «I remember, therefore, I am myself»²⁶. Through his memories, the historical man discovers two forms of simultaneous identification with himself: 1) today’s “I” recognises yesterday’s “I”, meaning he realises that the shock of contingency is the changeless quid that unites us all²⁷; and 2) he discovers that yesterday’s contingent “I” is not an isolated fragment suspended in the temporal gap of repetition, but a constitutive element of life²⁸. However, this double identification that leads the historical man to perceive something as “his own life” is ultimately a misunderstanding, for he can only possess things, including his life, insofar as his ancestors possessed them. In other words, the historical man does not own things; his ancestors do.

The original *Weltfremdheit des Menschen*²⁹ concluded without suggesting how to address or resolve the issue of contingency. However, Anders continued to revise this early work and later introduced a new ideal-type: the “man of action”³⁰. This addition arose from the need to address a pressing practical issue of the time, specifically the political instability caused by the rise of Fascism and National Socialism. In the initial text of the *Weltfremdheit des Menschen*, only the nihilist and the historical man were mentioned, with no reference to this third type. Therefore,

²³ - G. Anders, *Amare Ieri. Appunti Sulla Sensibilità*, tr. it. S. Fabian, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 69. In 1948, Anders seemed to detach himself from these ideal-types saying that: «it is not very encouraging that the philosophical representations of man reveal itself as the representation of the philosophical man».

²⁴ - G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 302.

²⁵ - *Ivi*, p. 305.

²⁶ - *Ivi*, p. 298.

²⁷ - Anders writes: «or the same reason, the very man who is astonished today by his contingency has the possibility of remembering his being astonished yesterday», *Ibidem*.

²⁸ - *Ibidem*.

²⁹ - M. Müller, *Von Der Weltfremdheit Zur Antiquarheit. Philosophische Anthropologie Bei Günther Anders*, Tectum, Marburg 1992, p. 34.

³⁰ - M. Lohmann, *Philosophieren in Der Endzeit. Zur Gegenwartsanalyse von Günther Anders*, Wilhelm Fink Verlag, Bonn 1996, p. 154.

it can be argued that the significance of this new formulation lies in Anders' intention to shift the conversation from discussing ideal-types to examining the conditions of existence of anthropology and humanity itself. This change in perspective is the primary reason for the many inconsistencies in the essays published in the *Recherches Philosophiques*, which reflect a "troubled meditation". These works must be evaluated in light of the reasons that prompted Anders to critically reassess his previous writings³¹. Anders, referring to the state of uncertainty and of crisis of the "European situation"³², made it clear that he did not wish to be perceived as a mere theoretical thinker, guilty of apology and resignation, and ultimately justifying the *status quo*³³. By engaging in defining man and the question of his authenticity [*Eigentlichkeit*], Anders did not aim to fall into the incongruities of anthropology; rather, he sought to explore the issue of the «real transformation»³⁴ of humanity without neglecting the subject within the socio-historical context. Here, Anders echoes Kant's thought, declaring his full allegiance to the «specific sense of his idealism»³⁵, which entailed a critical operation through which reason was formed, leading to both theoretical and practical dimensions: reason, through *Aufklärung*, destroys its self-illusions and thereby comes to understand itself in the practical dimension³⁶. In aligning himself with Kantian philosophy, Anders refers to Kant's *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, where a clear distinction is made between a philosophy of man defined as "physiologic", which seeks to investigate what man's nature does to him, and a "pragmatic" one, which studies what man does and can do as a free-living being. Thus, if this last addition to the essay is considered a fundamental attachment for interpreting the entire work, then what Anders deems pathological is not the abstractions and ontological freedom³⁷ of humanity per se, but the persistence in a theoretical dimension devoid of

³¹ - D. Colombo, *Patologie Dell'Esperienza*, cit., p. 122. Colombo suggests this reading basing himself on the fact that the man of action's section is not adequately introduced and does not fit with the previous ideal-types.

³² - G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 307.

³³ - In the conclusive paragraphs of the essay, is perceivable the echo of Anders' voluminous essay *Heidegger und Geschichte des Nihilismus. Zu Heidegger und Philosophische Anthropologie* criticising Heidegger's philosophy. See, G. Anders, *Über Heidegger*, C. H. Beck, München 2001 – that the author realised after a two decades long meditation concluded in 1950 which means that Anders was reflecting about it during the re-vision of the essay *Pathology of Freedom*.

³⁴ - G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 307.

³⁵ - *Ibidem*.

³⁶ - G. Anders, *Über Heidegger*, cit., p. 16.

³⁷ - W. Reimann, 'Nihilismus Und Scham', in *Gunther Anders Kontrovers*, C. H. Beck, München 1992, p. 62. As noted by Colombo, (D. Colombo, *Patologie Dell'Esperienza*, cit., p. 124), in

any practical outcome³⁸. Nonetheless, it would be misleading to view the “man of action” as suddenly free from the traumatic process of identification. He must still respond to the need for a juridical and moral identity³⁹, which the social world would demand he prove through acts of responsibility. However, Anders’ inclusion of this last ideal type underscores the philosophical necessity of addressing issues arising from actual historical events.

The philosophical “experiments” of *Pathologie de la Liberté* and *Une Interpretation de l’a Posteriori* offer a dual insight: first, anthropology must engage with practical issues since the notion of authenticity alone cannot adequately define what a human is. Second, humans do not control their history, their surroundings, or even their creations – cultures and societies are destined to fall and generate unforeseen outcomes. Building on this new anthropological understanding developed over the years, Anders ultimately synthesises his musicological and anthropological vision in a single text, *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen*.

2.

As uncompromising as Anders’s axiom in *Pathologie de la Liberté* is, the *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* presents a more conciliatory and even metaphysical discussion, though it remains terminologically in-

L’uomo e Antiquato Vol 1, Anders, referring to *Pathology of Freedom*, defines as “exorbitant” and “pathological” the claim of the nihilist to be absolutely free and nothing more than himself. In a more circumstantial manner, Müller speaks of «the pathological aspect of freedom» insofar as man is unable to auto-determining his own origin, M. Müller, *Von Der Weltfremdheit Zur Antiquarheit. Philosophische Anthropologie Bei Günther Anders*, cit., p. 29. Similarly to Müller, Lolli, in the introduction to the Italian translation of the text, claims that freedom is pathological because it is not the product of a choice but rather the traumatic outcome of a shocking experience, namely, the experience of one’s one contingency, G.Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 18.

³⁸ - G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 284. Anders hints to the “pathological forms of freedom” of both the nihilist and the historical man. Anders points out that both arrive to the extreme limits of their pathologies because they remain on a purely theoretic dimension and do not realise their freedom in the *praxis* – i.e., in the creation of their own world. Thus, it appears misleading the affirmation made by Liessmann that only the nihilistic perspective contains pathological elements, K.P. Liessmann, *Günther Anders*, C. H. Beck, München 2002, p. 40.

³⁹ - G. Anders, *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, cit., p. 304.

debted to the earlier text⁴⁰. In 1929-30, Anders viewed "listening" as the decisive release from the pathological state of being detached from the world. Thus, granting music the status of an object of experience through formal analysis of musical works or by considering the histories or motives of the subjects producing it is, for Anders, utterly futile. Music's secret lies elsewhere⁴¹, in a realm beyond objective knowledge and subjective choice, beyond music theory and music psychology. As such, it is accessible only through a form of gnosis that captures the simultaneity of being-in-the-world and being-in-music as part of one's existence. For Anders, the musical situation⁴² is initially characterised by a certain ambiguity, producing an inarticulate restlessness [*unartikulierte Unruhe*], which for him is the pivotal feature of the incompatibility between the empirical world and music:

that one (in music) falls out of the world, that one is still somewhere; that one is always torn out of the continuum of one's own life; that one, even in this hiatus, still remains in the medium of time; that one's own (personal history) life becomes before the other; that one has to return to oneself; that music in every tone says something and yet – in the sense of the sentence – says nothing; that it seems to be revealing; that it still conceals what it reveals, that one understands something – and yet⁴³

says nothing. If the ideal-type of the historical man was characterised as an individual who continuously defined himself through memories – picturing himself through his history – then, in the *Philosophische Untersuchungen*, such a life has no musical existence⁴⁴. Music, contrary to the other forms of art, has its own "musical time" [*musikalische Zeit*] which is "closed off" [*abgesperrt*]⁴⁵. Being "in-mu-

⁴⁰ - As Khittl suggests, the theoretical debt of this work traces back to Anders' *Die Rolle der Situationskategorie bei den 'Logischen Sätzen'* and to *Zur Phänomenologie des Zuhörens*. See C. Khittl, "Gute" Musik? In *Musikpädagogischen Kontexten? Phänomenologische Überlegungen Zu Einem Situativen Musikbegriff – Essay Zur Theorie Der Musikalischen Situation Nach Günther Anders*, in *Musik: Wissenschaftlich – Pädagogisch – Politisch. Festschrift Für Arnold Werner-Jensen Zum 70. Geburtstag*, Die Blaue Eule, Essen 2014, pp. 219-220.

⁴¹ - Khittl clearly states that Anders wanted to achieve nothing less than a music ontology which does not investigate the musical works but music itself. *Ivi*, p. 212.

⁴² - Which can be defined as the moment in which the listener and/or the composer has an experience of a musical product.

⁴³ - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, R. Ellensohn (ed.), C. H. Beck, München 2018, p. 18.

⁴⁴ - *Ivi*, p. 37.

⁴⁵ - As Ellensohn notes, other authors such as Eggbrecht and Ingarden formulate similar statements in regard to the particularity of music. R. Ellensohn, *Der Andere Anders: Günther Anders Als Musikphilosoph*, Lang, Frankfurt am Main 2008, p. 66.

sic” simply means “being-out-of-the-world”; in other words, a-cosmicity. For Anders, music is an “existential” state, not merely a modus of “being-in-the-world”, a sui generis “not-in-the-world”. Music’s distinct temporality in relation to historical time leads Anders to typify the musical situation as an “enclave situation” because it is «an enclave in the historical continuum of the human life» [*Enklave im geschichtlichen Kontinuum des menschlichen Lebens*]⁴⁶. Through this formulation, Anders aims to distinguish the musical enclave from other *abgesperrte* situations such as fear, playing, and sleeping, which seem to share music’s a-cosmicity. Fear, he writes, is a “gap” [*Lücke*] devoid of any content, making it similar to a space with “no time” [*keine Zeit*]⁴⁷. Sleeping is a form of “falling/sinking” [*Absinken*] which leads to its realisation, the dream⁴⁸. Lastly, playing is different from music because it is not merely «a misuse of imagination» [*Missbrauch der Einbildungskraft*]⁴⁹ which has no meaning other than itself. Music, by contrast, is «insightful, it says something» [*aufschlusshaft, sie besagt etwas*]⁵⁰. In its temporality, music deprives one’s life of its medium and movement, but, at the same time, music preserves one’s expressivity, which it uses for its purposes. The “being-in-the-music” lives, to a certain extent, “over itself”, existing in temporal structures rather than historical ones, that is, in “musical time”. “Musical time” is not a continuum consistent with history or one’s individual life story; it has no actual beginning and no actual end, no birth and no death. Anders is particularly clear in distinguishing “musical time” from historical time; he states:

in time, music strips life of its actual medium and its power of movement, keeps it outside its historical context and outside the continuum of its motifs, nevertheless keeps it alive in its product, yes, it does so as if it were unrecorded, parasitic to its own medium, and to the power of movement of the product, and now lives a spooky side-life at the expense of the life realized in time⁵¹.

Music’s inconceivability and unimaginability are directly linked to its anti-historicism, which is revealed in its repeatability [*Wiederholbarkeit*]⁵². By juxtaposing

⁴⁶ - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 44.

⁴⁷ - *Ivi*, p. 45.

⁴⁸ - This is a sign of how Anders goes beyond previous musical analysis such as that on of Schopenhauer who saw music as the immediate expression of the will *qua* thing in itself. See, A. Schopenhauer, *The World as Will and Representation Vol I*, trans. R. Welchman – C. Janaway – J. Norman, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 285.

⁴⁹ - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 46.

⁵⁰ - *Ivi*, p. 47.

⁵¹ - *Ivi*, pp. 48-49.

⁵² - *Ivi*, §6

Pathologie de la Liberté with the *Philosophische Untersuchungen*, one can see that if the historical man lived by accepting the irreversible fact of what happened yesterday, which he keeps pictured in his memory, then music escapes such representability since

no gramophone record gives the image of the Moonlight Sonata, but this itself [...] no musical figure gives the image of someone who appeared earlier, but, albeit changed, [...] this itself. [...] Irrepresentability, however, is closely related to un-historicity. What is not remembered, but can only be realized again and again, is unhistorical⁵³.

Music repetitively realises itself in its sounds; it requires «a reproduction continuously repeated» [*einer stets wiederholten Reproduktion*]⁵⁴. By this, Anders means that music is meaningful only in the repetition of its chronological sequences, making it ambiguous since it is not in time but is nonetheless based on temporal structures. As Anders writes: «the piece is not repeated in the medium of time, but time itself, or, since the piece and its time must not be distinguished here, its time is repeated with the piece which is presented again»⁵⁵.

Music is ἐνέργειᾶ, both structure and process, resolving the subject-object dichotomy by containing the product within the activity itself. In music, the possibility of repetition is not simply contained but must be achieved, otherwise music would not exist. With the association of music to the notion of ἐνέργειᾶ, Anders challenges previous musical ontologies that treated the musical product as separate from its execution. Thus, music's objectivity and expressivity coexist within a broader dialectical notion of expressivity, where objective musical structures and subjective mood are inseparable. Linked to this reading of music as ἐνέργειᾶ is the concept of "co-participation" [*Mitvollzuges mit*]⁵⁶, which represents another manner of surpassing the subjective-objective dichotomy. "Co-participation" is a specifically neutral form of the relation subject-object and understood as an "active-passive-neutral" situation [*aktiv-passiv-neutral*]⁵⁷ that Anders explains as the «the unity of act and mood» [*Einheit von Akt und Stimmung*]⁵⁸ and «following the Kantian imagination as "receptive-spontaneous-neutral"» [*Anlehnung die Kantische Einbildungskraft als 'rezeptiv-spontan-neutral'*]⁵⁹. Anders challenges hereby

⁵³ - *Ivi*, p. 54.

⁵⁴ - *Ibidem*.

⁵⁵ - *Ivi*, p. 55.

⁵⁶ - *Ivi*, p. 20.

⁵⁷ - *Ivi*, p. 128.

⁵⁸ - *Ivi*, §7.

⁵⁹ - *Ivi*, §8.

the ocular-centrism of Husserl's phenomenology, which separated actions – always understood intentionally due to its directedness towards its object – from *Stimmung*, by placing hearing between sight and smell⁶⁰. Hearing is, according to Anders, not as intentional as sight but not impersonal as smell; rather, it is “expressive” [*ausdruckshaft*] since requires a bearer of expressivity. In this manner, Anders can oppose music's objectivity and expressivity with the above-mentioned neutrality which previous dichotomic interpretations did not account for. The objectivity and expressivity of music belong together to a wider dialectical notion of expressivity. Music cannot be reduced to a series of symbols nor an expression, but rather something distinct from both of these alternatives; or even better, it is the simultaneous presence of both within the same entity. The uniqueness of music lies prior to the distinction between subjects and objects. Thus, a philosophy of music that focuses solely on an objective or ideal realm of tones or their forms and denies or avoids subjectivism is just as incorrect as philosophical subjectivism itself.

As mentioned above, co-performance [*Mittvollzug*] is not only a unity of act and *Stimmung*, it also represents Anders' attempt to re-introduce Kant's imagination into the philosophical debate. Kant's imagination functioned as the medium-term between the senses and reason via its being receptive-spontaneous-neutral⁶¹. Thus, Anders' co-performance is neutral however, it can opt to become more active/creative oriented or more passive/receptive according to the situation⁶². This adaptability of the co-performance suggests the existence of different forms of movement [*Bewegungsformen*] which shape the co-performance. Therefore, co-performance means, on one hand, the reproduction of a musical piece, on the other hand, being influenced by it. «The character of the co-performance depends on the objectifying character of the musical production, which is quite different according to different kinds of music»⁶³. For Anders music is an art of movement insofar as «the meaning of time is a variation of the meaning of movement» [*der Zeitsinn sei eine Variante des Bewegungssinnes*]⁶⁴ because the movements are not the result of a previous temporal structure but rather «they create their own time» [*schaffen sie sich ihre Zeit*]⁶⁵. Thus, the co-performance displays the identity of external and internal time insofar as the experience of time can be seen as the

⁶⁰ - The sense of smell, for Anders, has no object to which direct an act.

⁶¹ - *Ivi*, p. 61.

⁶² - Khittl notices that such *rezeptiv-produktiven Zweiseitigkeit* (receptive-productive double-ness) is present in Plessner's *Anthropologie der Sinne*. See, C. Khittl, “Gute” Musik? In *Musikpädagogischen Kontexten?*, cit., p. 225.

⁶³ - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 63, (T.d.A.).

⁶⁴ - *Ivi*, p. 65.

⁶⁵ - *Ibidem*.

coordination of movements according to its *Bewegungssinn*. There have been many attempts to describe music's *Bewegungssinn* by, for instance, Hugo Riemann, Ernst Kurth, Heinrich Schenker, Eduard Hanslick and Ernst Bloch⁶⁶, but Anders' approach is different for it aims at being philosophical and not metaphorical. Anders believes that the «the musical *Bewegungsformen* become mankind's *Bewegungsformen*» [*die musikalischen Bewegungsformen werden zu Bewegungsformen des Menschen*]⁶⁷. This transformation is as arbitrary as music is a game of melodies and tones; nonetheless, its unpredictability entails an opening towards forms of movements that would have been impossible to experience without it. In the musical situation, a person is identical to the musical object, she is that form of movement and because of this inescapable condition the analysis of the *Bewegungsformen* must be non-metaphorical⁶⁸. «The individuals are completely re-tuned and transformed in the musical situation» [*Der Mensch ist in der musikalischen Situation völlig umgestimmt und verwandelt*]⁶⁹, making music a “transformative art” [*Verwandlungskunst*]⁷⁰ of man – it is «always anthropology of music» [*immer Anthropologie der Musik*]⁷¹. It is only in such a unity that music acquires epiphanic qualities⁷², as a “revealing” which «something seems meaningful but nevertheless says nothing» [*etwas besage und dennoch nichts aussage*]⁷³. In

66 - See, R. Ellensohn, *Der Andere Anders: Günther Anders Als Musikphilosoph*, cit., p. 77.

67 - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 64.

68 - An example of non-metaphoric transformation is that of an actor who “becomes” a character of a play while remaining him/herself.

69 - *Ivi*, p. 68.

70 - In Aristotle it is said: «for listening to such strains our souls undergo a change». See, Aristotle, *Politics*, trans. B. Jowett, Batoche Books, Kitchener 1999, p. 187. As mentioned in footnote 62, it was Plessner who defined music as the art of movement.

71 - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 75.

72 - This revelatory character of listening is not new to Anders who, in his discussion of Rilke's *Duineser Elegien* (1930) with his wife Arendt, described the hopeless situation of a man that has lost his world. This condition is epitomised by the loss of echo [*Echolosigkeit*], meaning that this man is doomed to not being heard at all. Thus, the task of poetry is, according to Anders and Arendt, to “invoke” the urgency of being-in-listening [*Im-Horen-sein*] as the only possible attempt to reach the stronger form of existence [*stärkere Dasein*]. See, V. Erlmann, *Reason and Resonance A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York 2010, p. 315 and S. Maletta, *Arendt e Anders: ipotesi per un'etica post-nichilista* in H. Arendt and G. Stern, *Le Elegie Duinesi*, tr. it. S. Maletta, Asterios, Trieste 2014, pp. 10-22.

73 - The epiphanic character of music discloses the manifold dimensions of man. However, it cannot bridge them or enact them. As Erlmann puts it: «Anders deploras the growing gulf between a culture of things and a culture of humans [and] he refuses to bridge this gulf with a ‘happy rhythm’». See, V. Erlmann, *Reason and Resonance A History of Modern Aurality*, cit., p. 227.

this sense listening to music becomes a metaphysical symptom insofar as it is heralded by a foresight [*Ahnen*] of the indication of humanity's precise dwelling in the world as its "Not-being-only-in-this-world": the fact that a person, as someone with *Ahnen*, «can mean something other than this world that she experiences and that is available to her or something other than herself [...], that she is free to 'mean past' [*vorbeimeinen*] her world is evidence of her lack of fixation on this world»⁷⁴.

3.

Given what has been said so far concerning both Anders' anthropology and musicology what can be said about humanity's place in Anders' early writings? Anders' *Philosophische Untersuchungen* is a development of the negative anthropology of 1929-1930 with which it has some analogies⁷⁵ and leads Anders to elaborate the following problem: if the transformative art called music is a man-made product, then, in the situation of musical transformation, can humanity be "transformed" into something else? Anders' answer is clear, humanity cannot be transformed into something other than itself, something "non-human", but rather into «a dimension of itself [*einer Dimension seiner selbst*]⁷⁶. «Being-in-music can at times mean becoming identical with one dimension of oneself, and at other times a different dimension of oneself, or becoming these dimensions themselves» [*In-Musik-Sein heisst dann das eine Mal: identisch werden mit dieser und das andere Mal mit jener Dimension seiner selbst bzw. diese Dimension selbst werden*]⁷⁷. The essential condition for this transformation is humanity's inherent "ontological ambiguity", which asserts that there is no singular, precisely definable type of human being. Anders is here implying that human existence can be known only in its ambiguity and contingency. In music, a person is not only in a particular dimension, but she lives it, and this dynamic resembles what the historical man used to do with his memories which were at the same time the medium and the constitutive element of his life.

⁷⁴ - G. Bischof, et Al. (eds.), *The Life and Work of Günther Anders: Émigré, Iconoclast, Philosopher, Man of Letters*, BoD – Books on Demand, Norderstedt 2014, p. 111. Macho believes that Anders' musical philosophy is bound to be formulated as a negative-theology. See, T. Macho, *Die Kunst Der Verwandlung*, in «Merkur» 45/507 (1991), p. 481.

⁷⁵ - On the shared elements between *Patology of Freedom* and *Philosophische Untersuchungen* see, R. Ellensohn, *Der Andere Anders: Günther Anders Als Musikphilosoph*, cit., p. 81 and W. Reimann, *Reason and Resonance A History of Modern Aurality*, cit., p. 20.

⁷⁶ - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 78.

⁷⁷ - *Ivi*, p. 75.

Anders' *Philosophische Untersuchungen* can be defined as a dialectic of objectification which does not entail the objectification of subjectivity but rather «the retrieval of the separated into subjectivity» [*das Zurückholen des Abgetrennten in die Subjektivität*]⁷⁸. Its entire philosophical project is an attempt to overcome the ancient dichotomy subject-object⁷⁹ through the interpretation of music as subject-object-neutral, determined indeterminacy, and identity of identity and non-identity. This marks the zenith of Anders' philosophical evolution before the Second World War, centred on critiques of Husserl's subject-object dichotomy, a transformative shift inspired by Plessner's *Die Einheit der Sinne*, humanity's absence of an a priori, and its contingent nature as explored in *Pathology of Freedom*. These elements collectively shaped a pessimistic anthropological philosophy of music entrenched in an anti-idealist framework. «Music» – Anders underlines – «is ever indeed [*zwar stets*] the music of its time, but not every time is the time of its music»⁸⁰. There lies the realm of music, embodying its own essence of “another world”. For Anders, the task is to articulate this concept. Despite the undeniable social aspect of music, its true essence cannot be fully understood solely through the lens of humanity's social nature.

Bibliography:

- Anders, G. *Amare Ieri. Appunti Sulla Sensibilità*, tr. it. S. Fabian, Bollati Boringhieri, Torino 2004;
- Id., *Il Mondo Dopo l'uomo. Tecnica e Violenza*, tr. it. L. Pizzighella, Mimesis, Milano 2008;
- Id., *Musikphilosophische Schriften*, R. Ellensohn (ed.), C. H. Beck, München 2018;
- Id., *The pathology of freedom: An essay on non-identification*, trans. K. Wolfe, in «Deleuze Studies» 3/2 (2009), pp. 278-310;
- Id., *Über Heidegger*, C. H. Beck, München 2001;
- Id., *Uomo Senza Mondo. Scritti Sull'arte e Sulla Letteratura*, tr. it. A. Aranyossy e P. P. Portinaro, Spazio Libri, Ferrara 1991;
- Arendt, H. and G. Stern, *Le Elegie Duinesi*, tr. it. S. Maletta, Asterios, Trieste 2014;

⁷⁸ - *Ivi*, p. 20. As Ellensohn says: «become different» [*Anders-werden*]. See, R. Ellensohn, *Der Andere Anders: Günther Anders Als Musikphilosoph*, cit., p. 111.

⁷⁹ - Both Ellensohn and Khittl agree on this, and they rightfully link it to Anders' *On Phenomenology of listening*. See, C. Khittl, “Gute” Musik? In *Musikpädagogischen Kontexten?*, cit., p. 225; G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 227, and R. Ellensohn, *Der Andere Anders: Günther Anders Als Musikphilosoph*, cit., p. 111.

⁸⁰ - G. Anders, *Musikphilosophische Schriften*, cit., p. 184.

- Aristotle, *Politics*, trans. B. Jowett, Batoche Books, Kitchener 1999;
- Benne, C. and C. Zittel (Hg.), *Nietzsche und die Lyrik: Ein Kompendium*, J.B. Metzler, Stuttgart 2017;
- Bischof, G. et. Al. (eds.), *The Life and Work of Günther Anders: Émigré, Iconoclast, Philosopher, Man of Letters*, BoD – Books on Demand, Norderstedt 2014;
- Colombo, D. *Patologie Dell'Esperienza*, Mimesis, Milano 2019;
- Ellensohn, R. *Der Andere Anders: Günther Anders Als Musikphilosoph*, Lang, Frankfurt am Main 2008;
- Erlmann, V. *Reason and Resonance A History of Modern Aurality*, Zone Books, New York 2010;
- Khittl, C. "Gute" Musik? In *Musikpädagogischen Kontexten? Phänomenologische Überlegungen Zu Einem Situativen Musikbegriff – Essay Zur Theorie Der Musikalischen Situation Nach Günther Anders'*, in *Musik: Wissenschaftlich – Pädagogisch – Politisch. Festschrift Für Arnold Werner-Jensen Zum 70. Geburtstag*, Die Blaue Eule, Essen 2014;
- Liessmann, K. P. *Günther Anders*, C. H. Beck, München 2002;
- Lohmann, M. *Philosophieren in Der Endzeit. Zur Gegenwartsanalyse von Günther Anders*, Wilhelm Fink Verlag, Bonn 1996;
- Lütkehaus, L. *Schwarze Ontologie. Über Gunther Anders*, Klampen, Lüneburg 2002;
- Macho, T. *Die Kunst Der Verwandlung*, in «Merkur» 45/507 (1991), pp. 475-497;
- Müller, M. *Von Der Weltfremdheit Zur Antiquarheit. Philosophische Anthropologie Bei Günther Anders*, Tectum, Marburg 1992;
- Nietzsche, F. *Thus Spoke Zarathustra. A book for all and none*, trans. A. Del Caro, Cambridge University Press, Cambridge 2006;
- Reimann, W. 'Nihilismus Und Scham', in *Gunther Anders Kontrovers*, C. H. Beck, München 1992;
- Id., *Verweigerte Versöhnung. Zur Philosophie von Gunther Anders*, Passagen, Wien 1990;
- Schopenhauer, A. *The World as Will and Representation Vol I*, trans. R. Welchman – C. Janaway – J. Norman, Cambridge University Press, Cambridge 2011;
- Troeltsch, E. *Die Bedeutung der Begriff der Kontingenz*, Scientia, Aalen 1962.

Additional notes:

I hereby certify that this contribution has been written by myself only and that my contribution has not been published and has not been successfully evaluated in other editorial offices.

Sull'ἔξαιφνης platonico e la visione del presente psichico. Tra costruzione di senso e visionario linguaggio

*Rosario Cerciello**

Abstract: Un uso particolare dell'ἔξαιφνης di Platone può richiamare aspetti riconducibili al moderno «presente psichico»? Studi recenti, associando l'istante platonico a un'«esperienza dell'illocalizzabile» (S. Lavecchia), prefigurano così aspetti di una «temporalità psichica» (L. M. Napolitano Valditara). L'aspetto significativo che emerge da un censimento complessivo di tutte le attestazioni platoniche rivela una significativa frequenza d'uso in alcuni passi della Repubblica nonché la sua presenza nell'intero corpus dialogico. Lo studio intende dimostrare come la frequenza d'uso dell'avverbio nella Repubblica e la classificazione dei suoi usi specifici rivelino un significato filosofico e mistico riconducibile al passato mito del ricordo, e quindi alla relazione tra un presente misticamente rivelato e un passato psichicamente afferente all'«Eterno vissuto» in un passato mitico.

Keywords: Platone; ἔξαιφνης; exaiphnes; presente psichico; visione socratica

* cerciellorosario@gmail.com

Abstract: Can a particular use of Plato's ἐξαίφνης recall aspects attributable to the modern «psychic present»? Recent studies, associating the Platonic instant with an «experience of the unlocalizable» (S. Lavecchia), thus prefiguring aspects of a «psychic temporality» (L. M. Napolitano Valditara). The significant aspect that arises from an overall census of all Platonic attestations reveals a significant frequency of use in some passages of the Republic as well as its presence in the entire dialogic corpus. The study intends to demonstrate how the frequency of use of the adverb in the Republic and the classification of its specific uses reveals a philosophical and mystical significance attributable to the past myth of remembrance, and therefore to the relationship between a mystically revealed present and a past psychically afferent to the "Eternal lived" in a mythical past.

Keywords: Platon; ἐξαίφνης; exaiphnes; psychic present; socratic vision

«ἄτοπον, ἔφη, λέγεις εἰκόνα
καὶ δεσμώτας ἀτόπους»

(Plat., *Resp.*VII 514a)

1. Premessa

Da un censimento complessivo delle attestazioni platoniche sull'ἔξαιφνης di Platone, emerge l'evidenza testuale di una frequenza d'uso del termine proprio nella Repubblica, a dispetto di altri luoghi presenti nell'intero corpus dialogico,

1	<i>Resp.</i> 515c	10	<i>Resp.</i> 621b	19	<i>Leg.</i> 866d	28	<i>Crat.</i> 396b
2	<i>Resp.</i> 516a	11	<i>Symp.</i> 212c	20	<i>Leg.</i> 867a	29	<i>Gorg.</i> 523e
3	<i>Resp.</i> 516e	12	<i>Symp.</i> 213c	21	<i>Leg.</i> 867b	30	<i>Epist.</i> VII 341c
4	<i>Resp.</i> 553a	13	<i>Symp.</i> 223b	22	<i>Leg.</i> 944b	31	<i>Polit.</i> 291b
5	<i>Resp.</i> 584b	14	<i>Symp.</i> 210e	23	<i>Theaet.</i> 162c	32	<i>Parm.</i> 156d
6	<i>Resp.</i> 621b	15	<i>Leg.</i> 665d	24	<i>Theaet.</i> 203e	33	<i>Parm.</i> 156d
7	<i>Resp.</i> 453c	16	<i>Leg.</i> 678b	25	<i>Crat.</i> 396c	31	<i>Parm.</i> 156d
8	<i>Resp.</i> 584b	17	<i>Leg.</i> 712e	26	<i>Crat.</i> 396d	35	<i>Parm.</i> 156e
9	<i>Resp.</i> 615d	18	<i>Leg.</i> 758d	27	<i>Crat.</i> 391a	36	<i>Parm.</i> 164d

A questa rilevanza testuale, si aggiunga un altro significativo dato: che l'esito degli usi e delle funzioni peculiari attribuite da Platone al termine non risulti opportunamente valorizzato dalla letteratura di studi che, per quanto ricca¹ ed ancora

¹ - G. Casertano, *L'istante: un tempo fuori del tempo, secondo Platone*, in L. Ruggiu (ed.), *Filosofia del tempo*, Mondadori, Milano 1988, pp. 3-11; F. Chiareghin, *Storicità e originarietà nell'idea platonica*, CEDAM, 1963; C. Strang, *Platon ed Instant*, in «Proceedings of the Aristotelian Society Suppl.» vol. 48 (1974), Oxford University Press., pp. 63-79; F. D. Mills, *Platon ed Instant*, in «Proceedings of the Aristotelian Society Suppl.» vol. 48 (1974), Oxford University Press., pp. 81-86; R. D. MOHR, *Plato on Time and Eternity*, in «Ancient Philosophy» 6 (1986), pp. 39-46; M. Dixsaut, *Le temps qui s'avance et l'instant du changement (Timée, 37 C-39 E, Parmén 141 E, 151 E-155 E)*, in «Revue Philosophique de Louvain», Quatrième série (101/2), 2003. Prezioso contributo nell'aggiornamento ed affinamento interpretativo, la traduzione di F. Ferrari (*Ibidem*, *Platone. Parmenide*, BUR Classici greci e latini, Milano 2024). Centrali rispetto al tema trattato sono: S. Lavecchia (ed.), *Istante. L'esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Plato-*

recentemente² in fermento, affronta l'annosa questione interpretativa dalla prospettiva tradizionalmente ed esclusivamente semantica³.

Prescindendo dalle molteplici piste interpretative e dal consueto approccio teoretico, emerge tra l'altro che la forma ἐξαίφνης, tramandata dal Th. L. Graec.⁴ come la più antica attestazione scritta, originalmente omerica, pervenuta agli usi della lingua attica antica, è presente più diffusamente come forma composta, anche se non mancano sporadiche testimonianze nella radice originaria⁵; tuttavia, si consideri che delle due varianti, la forma è presente negli usi platonici, proprio in continuità con la tradizione epica, come quella esclusivamente avverbiale (1-31q;

ne, Mimesis, Milano 2012; L. M. Napolitano Valditara, *Istante, presente ed attuale. Ipotesi per una temporalità 'psichica' in Platone ed Aristotele*, in S. Lavecchia (ed.), *Istante. L'esperienza dell'illocalizzabile*, (cit.); J. Thyssen, *Platons ἐξαίφνης und das Problem der historischen Krise*, Kant-Studien 50 (1958), pp. 391-394; W. Beierwaltes, *ἐξαίφνης oder: Die Paradoxie des Augenblicks*, in «Philosophisches Jahrbuch» 74 (1966-67), pp. 251-283. R. MONDOLFO, *Infinità dell'istante ed infinità soggettiva nel pensiero degli antichi*, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana» 16 (1935), pp. 205-223.

² - Seguono i lavori di: J. Cimasky, *The Role of Exaiphnes in Early Greek Literature: Philosophical Transformation in Plato's Dialogues and Beyond*, Lexington Books, UK 2017; VON M. PUDER, *Notiz zum Aufsatz von Werner Beierwaltes über das ἐξαίφνης*, in «Philosophisches Jahrbuch», Jg., Halbband II, 74-S. 271 (2018), pp. 420 sq. Seguono: M. Martino, *D'improvviso. La via del "non" a partire da Platone*, Città Nuova, Roma 2020; S. ALLEGRETTI, *Exaiphnès En Tant Qu'Apex De La Dynamique Qui Nous Amène Au Beau Chez Platon*, in «Le Beau Actes du XXXVI Congrès de l'ASPLF», Iași Romania, 2018, pp. 163-170; ed in particolare segnalo i contributi di: H. Zhang, *Plato's Revision of the Parmenidean Now in the Parmenides*, in «The Review of Metaphysics» 3 (2023), vol. 76, pp. 425-446; A. Khan, *Τὸ ἐξαίφνης and Time in Plato's Parmenides*, in «Dialogue» 62 (2023), Department of Philosophy of Ottawa, Cambridge University Press, Canada, pp. 553.

³ - *Ibidem*, note 1, 2.

⁴ - *Th. Linguae Graecae*, H. Stefanus (ed.), VOL. IV-E, AKADEMISCHE DRUK – U. VERLAGSANTAL GRAZ, 1955, p. 1225: da qui, segue *abbr. Th. L. G.*, [-αίφνης, *Repente*; ed ἐξ-αίφνης, *Derepente*].

⁵ - Per quanto radice «-αίφνης» compaia molto più sporadicamente, e pochi casi si riscontrano meno in prosa e più negli usi poetici (epici o tragici: «*Hom.; Eschl.*». Cf. VOCABOLARIO GRECO ITALIANO, L. Rocci (ed.), Società Dante Alighieri, Roma 1943-1991, p. 655), è significativo che da uno spoglio compiuto sugli avverbi di tempo nella prassi del greco attico antico da parte di Lazzaroni, non compaia la forma base, ma solo quella composta ([ἐξ-αίφνης]). Elemento questo ancor più indicativo, se lo si incrocia con gli usi platonici, che invece convergono esclusivamente sulla forma avverbiale in oggetto; a dimostrazione che, pur avendo possibilità di scelta, Platone predilesse questa forma, ma soprattutto, questo e non altri avverbi di tempo comunque frequenti nel greco attico antico, rispetto a specifiche esigenze di contesto, come di seguito si osserverà.

35-36q)⁶. Dal quadro delle attestazioni censite, emerge un dato ancor più significativo: che la sostantivazione avverbiale, con cui Platone perviene al circoscritto e determinato termine istante, si presenti originalmente platonica non soltanto rispetto alla tradizione letteraria pre-attica, ma soprattutto davanti al quadro di tutte le altre attestazioni censite, per cui esso vi si attesta come unicum, distintamente da tutti gli altri usi e funzioni avverbiali del termine.

Sarebbe da riconoscere, infatti, nella frequenza degli usi del termine della Repubblica la ricerca di quella «istantaneità» avverbiale che Platone avrebbe in forme⁷ e modi⁸ dialogicamente efficaci raggiunto proprio nel noto racconto della caverna: i ravvicinati usi nella Repubblica, infatti, lascerebbero intravedere un ambito sperimentale più coerentemente teso a tracciare una correlazione tra funzionalità e significatività d'uso, rispetto ad una finalità filosofica di un preciso significato: per cui, la significatività del termine sarebbe più incisiva rispetto alla presenza dello stesso in altri nodi dialogici, perché nel passo della caverna suddetti usi permetterebbero a Platone di ricercare snodi funzionali a certi ambiti di significato, fuori da quelli comunemente ordinari; dunque, l'uso funzionale dell'ἔξαιφνης, attingendo ad un contesto sperimentale di usi dialogici correlati a sequenze della Repubblica, acquisirebbe una significatività per così dire filosoficamente teorica nella misura in cui sia in grado di piegarsi una precisa funzionalità "performativo-verbale"⁹.

⁶- Con l'abbreviazione (q), preceduta dal numero dell'attestazione, si indichi quadro d'insieme (q) della forma censita rispetto al *corpus* dialogico di Platone.

⁷- Dall'analisi incentrata sulla modalità d'uso della *forma* avverbiale rispetto alla *forma* visio-naria che esso sottenderebbe nella strana scena indotta da Socrate nell'immaginazione del suo interlocutore, è la tesi del lavoro: il riconoscimento da parte di Platone di una *peculiarità performativa* a questo avverbio di tempo, diversamente da altri di analoga categoria: lo dimostrerebbe il caso di εὐθὺς ("subito") che, secondo quanto emerge dagli studi linguistici citati, pur appartenendo alla stessa categoria avverbiale di tempo censita nell'attico antico, rivendicherebbe tuttavia una connotazione esclusivamente temporale, differentemente dall'ἔξαιφνης che, "particolarmente" negli usi platonici, attesterebbe una funzionalità aspettuale dall'innegabile carattere oppositivo perfettivo-durativo.

⁸- Per «modi» si intende, nella prospettiva di indagine linguistica correlata a certi usi del termine platonico nell'attico antico, alla modalità detta aspettuale del verbo, caratteristica tipica del sistema verbale del greco antico ereditata dall'orizzonte linguistico indoeuropeo.

⁹- Il contributo intende, tuttavia, sottolineare come il linguaggio platonico investa in un certo contesto dialogico piuttosto che in altri sugli usi di questa forma; e questo certamente alla tradizione di studi non è apparsa come una casualità stilistica del prosatore attico, quanto piuttosto come l'intima esigenza sperimentale di investire nel patrimonio letterario dell'attico antico perché da esso e da qualche sua originale performativa ed espressiva capacità rappresentativa potesse "presentarsi" una nuova *forma* di linguaggio. E sebbene questo non potesse, né ambisse a diventare 'filosofico', è innegabile che la lingua filosofica maturata con gli usi aristo-

La tesi che gli usi dell'ἐξαίφνης in Platone, infatti, prima ancora di tracciarne una peculiare significatività nello spazio testuale e visionario della Repubblica, rivendichino un originale ambito di utilizzo, affiorante con innegabile evidenza dall'esito di una serie di studi linguistici¹⁰: secondo la contrapposizione tra il valore perfettivo, evidente nell'uso della categoria di questi avverbi 'di tempo"', indicanti rapidità o significanti «improvvisamente», censiti nella prassi d'uso dell'attico antico¹¹ (compreso l'ἐξαίφνης e gli aggettivi suoi derivati), con forme verbali per lo più aoristiche o presenti, indicanti rispettivamente un valore puntuale ed iterativo,

telici abbia attinta a questa ricca varietà di usi espressivi e, ribadisco, performativi di Platone. Insisto sul *performativo*, perché come Socrate dà forma alle immagini stimolando in questo passo il suo interlocutore nel prefigurarsi in un certo modo immagini e scene, così lo stesso Socrate imprime nelle azioni verbali che danno vita alle forme un certo tipo di movimento. Questo nel presente prende forma, ma secondo il punto di vista socratico; l'aspetto che assumono le forme degli oggetti immaginati non sono effetto dell'atto creativo di Glaucone, ma di un certo tipo di forma che attraverso l'azione verbale guidata da Socrate prende la dovuta forma. La forma «attraverso» (> *per-formam*) chi ne conduce l'azione. Per cui, Socrate presenzia perché nel presente ed attraverso l'azione iterativa di esso conduce passo per passo, scena per scena la vera azione, l'azione che forma il vero, va verso il vero e ne plasma significati filosofici. Da qui, si sostanzia la pista d'indagine di quegli studi (in particolare segnalò il contributo di S. La Vecchia, *Ricercando un non-luogo tra poesia e filosofia*, in «Istante. L'esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Platone», Mimesis, Milano 2012, p. 8) che, pur intravedendo una particolare capacità espressiva e rappresentativa del termine, rispetto al contesto letterario e dialogico di Platone e alla potenzialità sperimentale del suo attico, hanno circoscritto l'abilità letteraria del prosatore attico in un'attitudine filosofica, piuttosto che riconoscerli un vero e proprio procedimento tecnico-linguistico in grado di definire (> lat. "de-finitio") un terreno in cui un nuovo linguaggio, partendo da nuovi usi della lingua attica ordinaria, potesse fornire la tecnica di costruzione linguistica della nascente filosofia.

¹⁰ - Per un approfondimento della questione linguistica relativa all'uso degli avverbi di tempo nella lingua attica antica, rimando ai seguenti studi: J. Wackernagel, *Vorlesungen über Syntax mit besonderer Berücksichtigung von Griechisch, Lateinisch und Deutsch. Erste Reihe*, vol. I, Cambridge Library Collection, 2009; M. RUIPÉREZ, *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo griego antiguo. Analisis funcional sincronico*, (Salamanca 1954, reimpression), ivi 1991; B. L. GILDERSLEEVE, *Syntax of classical Greek from Homer to Demosthenes. The Syntax of di Simple Sentence Embracing the doctrine of the moods and tenses*, (First Part) American Book Company, New York (Cincinnati – Chicago) 1904, pp. 88 ss.; L. J. HILLESUM, *De imperfecti et aoristi usu Thucydideo (pars prior)*, (Collection) University of Toronto, Ed. [Leiden] E. J. Brill, Lugduni Batavorum, 1908, pp. 81 ss.; J. L. ROSE, *The Durative and Aoristic Tenses in Thucydides*, in «The Linguistic Society of America (LSA)» 1/35 (1942), pp. 5-49: in particolare, *ibidem* pp. 13 ss.; A. ZANDER PALAEOARCHICUS, *De imperfecti atque Aoristi apud Herodotum Usu. Dissertatio inauguralis quam ad summos in philosophia honores*, [Biblioteca Pubblica Bavarese (A.gr.b. 1788 f)], Hallis Saxonum (formis descripsit E. Karras) 1882.

¹¹ - Infatti, «ἐξαίφνης, αἴφνης, αἰφνιδίως, ἄφω, ἐξαπίως, ἐξαπιναίως, e tra cui si annovera anche il nostro ἐξαίφνης, insieme agli aggettivi derivanti dal significato di rapidità, quali ἐξαπιναίος, αἰφνιδίος, ἐξαφνιδίος», Cf. R. Lazzaroni, *L'aspetto verbale con gli avverbi di ra-*

rappresenterebbe una disfunzionalità logico-sintattica e temporale, indiziaria di una serie di particolari aspetti della lingua attica stessa; ed in relazione a ciò, è significativo che approfondendo questa indagine si rilevi che «la contrapposizione di questi aspetti sia particolarmente presente in Platone¹²», dimostrando, secondo la tesi proposta, una possibile correlazione tra una premeditata “finalità funzionale” del termine da parte di Platone e l’effetto visionario scaturente dal suo consequenziale uso.

Pertanto, date le premesse, il terreno d’indagine si sostanzia di una serie di interessanti dati testuali: la funzione ordinaria di avverbio di tempo diventa «strana immagine» (εἰκόνα [...] ἀτόποθς) “fuori dal” (ἐξ[-αίφνης]) tempo, tale che basti lo spazio di una ristretta sequenza generata da questa stranezza rappresentativa, da determinare tre distinte immagini: quella di un imprevisto e repentino cambiamento da una situazione iniziale («ὁπότε τις λυθείη καὶ ἀναγκάζοιτο ἐξαίφνης ἀνίστασθαί τε», *Resp.* 515c)¹³, il cui significato sarebbe: «Poniamo dunque che uno fosse sciolto e subito (corsivo nostro) costretto ad alzarsi»¹⁴; una seconda immagine, ristretta ai tempi dialogici di un botta e risposta («Οὐ γὰρ ἄν, ἔφη, ἐξαίφνης γε», *Resp.* 516a), per cui il significato «Certo, disse, almeno non subito (c. n.)»¹⁵ più che riguardare una improvvisa velocizzazione di un cambiamento scenico e visivo, denoterebbe una accelerazione del tempo della risposta dialogica; e comunque sia, un passaggio repentino: visivo il primo; dialogico il secondo.

Se poi, nell’ambito della stessa sequenza narrativa, l’istantaneità veicolata dall’uso avverbiale del termine si carica di una forza visivamente impattante, tale da sovvertire il punto di vista da cui guardare la scena ed interpretarne internamente oggetti ed aspetti («ἐξαίφνης ἦκων ἐκ τοῦ ἡλίου» (*Resp.* 516e), con il significato ad effetto di: «Giungendovi all’improvviso (c. n.) dal sole»¹⁶, evidentemente vi si riconosce nei tre usi ravvicinati dell’avverbio di tempo un mezzo funzionale per sospingere “fuori dal tempo” non tanto chi sta ascoltando o chi sta leggendo il dialogo platonico, quanto chi sta immaginando la conduzione socratica attraverso

pidità e con quelli significanti «improvvisamente» in greco classico, in «Annali Scuola Normale Superiore di Pisa» II Serie, Fasc. I-II (1957), Vol. XXVI, p. 90.

¹² - R. Lazzaroni, *L’aspetto verbale con gli avverbi di rapidità e con quelli significanti «improvvisamente» in greco classico*, in «Annali Scuola Normale Superiore di Pisa», Lettere Classiche e Filosofia, 1957: II Serie, Vol. XXVI, Fasc. I-II, pp. 91-92.

¹³ - Tutti gli estratti del testo greco della *Repubblica* sono appartenenti all’edizione critica: S. R. SLINGS (ed.), *Biblioteca Oxoniensis*, Oxford, Clarendon 2003, tratto da M. Vegetti (ed.), *Platone. La Repubblica*, BUR Rizzoli, Milano 2006, p. 958.

¹⁴ - Trad. di G. Reale (ed.), *Platone. Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano 2008, p. 1238.

¹⁵ - *Ivi*, p. 1239.

¹⁶ - *Ivi*, p. 1240.

una particolarissima azione di mediazione e di riconoscimento. Per cui, «l'illocazzabile»¹⁷ (Lavecchia) istante «fuori dal tempo»¹⁸ (Casertano), negando qualsivoglia possibilità di decodificazione di se stesso, diventa il messaggio specifico di un contesto cui si perviene seguendo uno specifico modo con cui Socrate guardi all'azione nel tempo presente.

In tal senso, la costruzione della "strana immagine" (ἄτοπον εἰκόνα), iniziando come "fuori (senza) luogo (ἄ-τοπον), strana, bizzarra" finisce con l'acquisire non il significato assoluto di "fuori dal tempo e dallo spazio", quanto quello di "fuori dal tempo e dallo spazio ordinario", per consentire che la scena riconosca lo spazio ed il tempo "di" Socrate.

2. La visione psichica del riconoscimento

Nel luogo platonico della Repubblica, quindi, proprio quello in cui Socrate invita Glaucone a «provare a guardare uomini»¹⁹ (ἰδὲ γὰρ ἀνθρώπους), «come (οἶον) in una caverna sotterranea», fa seguito dopo qualche battuta la risposta dello stesso: ἄτοπον, ἔφη, λέγεις εἰκόνα καὶ δεσμώτας ἀτόπου²⁰.

Accompagnato da un certo stupore esclamativo ("che strana visione, esclamò, e che strani prigionieri!"), l'interlocutore socratico manifesta apertamente la percezione di *stranezza* derivante dalla visione (εἰκόνα) che Socrate gli chiede di "disegnare in mente", "(pre-)figurandosi"²¹ un certo contesto: "da subito"²² emerge l'uso funzionale di termini che evidenziano, mediante la correlazione con alcuni dati visivi, un *linguaggio di senso* (speculativo), piuttosto che il senso (linguistico) di un *linguaggio visionario*.

Con riferimento all'*exaiphnes*, la *funzionalità* degli usi di questa forma avverbiale non precorrerebbe il ricorso socratico a certe immagini definite 'strane', quanto piuttosto un disallineamento della logica del testo scritto e dei tempi della sua significazione in luogo di una prospettiva fuori dal tempo della significazione

¹⁷ - Cf. Lavecchia, *Ricercando un non-luogo tra poesia e filosofia*, cit., p. 8.

¹⁸ - Cf. Casertano, *L'istante: un tempo fuori del tempo*, cit., pp. 3-11.

¹⁹ - (T.d.A.).

²⁰ - *Plat., Resp.* VII 514A tratto da M. Vegetti (ed.), *Platone. La Repubblica*, BUR Rizzoli, Milano 2006, p. 840.

²¹ - La (pre-)figurazione, quale particolare tecnica di rappresentazione filosofica che si avvale di quel punto di vista socratico per determinare la correlazione tra forme e significato profondo della realtà, è già piano visionario del presente: quest'ultimo, infatti, in quanto *prae*-(s)ens, è (pre-)sentimento dell'ente.

²² - "Subito" (*exaiphnes*) è ciò che affiora dal testo per spingere una certa linearità logica di esso fuori da esso, verso ciò che Socrate (pre-)senta.

stessa. In tal senso, suddetta accezione è “prae-(s)ens”; prospettiva socratica che (pre-)senta significato/i fuori da un uso ordinario. Immagini, sensi e significati. Infatti, più che «immaginarsi (e/o) immaginare»²³, emergerebbe una “tecnica visiva” nella lingua di Platone che, per quanto mediata dal linguaggio mimetico della tragedia od introspettivo della lirica o anche della celebrativa epica, apparirebbe nella scena della scrittura attica antica con una propria peculiarità, rispetto a qualsiasi altra scena o scrittura letteraria.

Fosse stata anche quella teatrale; e questo perché a distinguerne i campi visivi di realtà, nel caso letterario, è la verosimiglianza, basata sulla vanità di figure, in quanto essa stessa prodotto rappresentativo di similarità, non di verità, in particolare, non di realtà.

Suddetta arte rappresentativa (e mimetico-allusiva), dalla chiara finalità speculativa, racchiuderebbe, per queste inesprese coloriture, ciò che Salvatore Lavecchia definisce in Platone «iconopoietiche»²⁴. Constatando, infatti, che «il linguaggio filosofico greco media dal linguaggio comune termini ed espressioni legati all’atto della visione e li adatta tecnicamente, per descrivere il momento conoscitivo e l’originaria compenetrazione tra essere e conoscere»²⁵, si comprenderebbe e contestualizzerebbe meglio certi passaggi della scrittura platonica, se si tenesse

²³ - Sintomatico richiamare “nel *pensier* mi *fin*go”, dall’*Infinito* leopardiano (Cf. A. Campana, in *Leopardi. Canti*, Carocci Editore, Roma 2014), da cui emerge una modalità di rappresentazione mentale che, ispirata poeticamente dalla sensibilità *sensista*, riflette l’immagine mentale di un fondo razionale e percettivo su cui imprimere (nel “*pensier*”) disegnandovi (*disegno* > *lat. fing re*, “dipingere, disegnare”) oggetti mentali in grado di suscitare una reazione di piacere immaginativo, con un preciso fine utilitaristico (perché trattasi di un sensismo materialistico). È Leopardi stesso, da filosofo di un linguaggio poetico moderno, infatti, a raccogliere con acume nel suo Zibaldone questo specifico aspetto, basato su una determinata *forma* di linguaggio (meglio sarebbe se si intendesse il *linguaggio delle forme*) e dettato da una precisa modalità *per-formativa*. E considerando inoltre come Leopardi, filosofo della *visione* poetica moderna, escludesse questa capacità razionale dalla modalità immaginativa e rappresentativa degli antichi, che invece avevano facoltà del “caro immaginar” (*Teoria del vago e dell’indefinito*, Zibaldone, in particolare: «Mi raffiguro, mi costruisco nel pensiero» (Cf. M. Pazzaglia, *Letteratura italiana*, vol. 3, Zanichelli, Bologna 1991); «Immagino, mi costruisco» (Cf. AA.VV. *Leopardi e l’età romantica*, in *Poeti d’Italia*, vol. 3, Tascabili Bompiani, Milano 1989); «Costruisco con la mia immaginazione» (cf. F. Bandini (ed.), *Canti*, Garzanti, Milano 1981), suddetta modalità rappresentativa designerebbe una capacità razionale e soggettiva propria dell’*io lirico* moderno, estranea dunque a qualsivoglia tecnica immaginativa antica, che invece attingerebbe, come attestato nell’esempio platonico, più direttamente alle arti figurative della scultura e pittura antica.

²⁴ - Cf. Lavecchia, cit., pp. 8-9.

²⁵ - L. M. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1994, p. 8.

bene 'in mente' un certo tipo di tecnica rappresentativa, incentrata su un vuoto calco, proprio come l'arte di uno skiagràphos (pittore di σκιαγραφία): similmente il prosatore attico può esserne stato senza dubbio, anche in questo campo della nascente prosa filosofica attica, un brillante sperimentatore.

Pertanto, λέγεις εἰκόνα potrebbe essere interpretato con: "(che strana) immagine tu disegni", lasciando la semantica verbale del dire a quella strumentale di parole che "disegnano mediante scrittura", come se la scrittura assumesse più i tratti ("contorni" di un "disegno") di un'arte performativa visionaria, in grado di costruirsi un nuovo tipo di linguaggio nell'orizzonte speculativo della visione, piuttosto che adattarsi ai costrutti della significazione "comune" (in questo contesto da intendersi in senso oppositivo «ἄτοπον»).

Del resto, «chi legga l'opera di Platone scopre ben presto un prodigioso demiurgo d'icone che non solo aspira a realizzare, nel fulgore dell'istante poetico, il più profondo e fecondo integrarsi tra poesia e filosofia, ma anche riesce ad attingere pienamente all'obiettivo di tale aspirazione, [come se] l'aspirare all'istante [ἔξαιφνης] poetico voglia mettere in scena sé stesso»²⁶.

E se anche Platone sembrasse mediare tecniche di verosimiglianza letteraria con l'arte mimetica e rappresentativa teatrale, quasi in termini di linguaggio di mediazione, la tensione sperimentale ed innovativa emergerebbe non tanto dall'ibridismo di tecniche visive, quanto dalla definizione di una originale cornice di senso: insistendo infatti sull'uso funzionale di certi termini tecnici che definiscono la cornice di un contesto visionario (psichico) e ricucendo un nuovo rapporto con le azioni verbali attraverso un innovativo tessuto logico, Platone, già da questo passo, estrinsecerebbe la scarsa nitidezza di immagini e dei relativi significati mediante una scena visionaria la cui narratività dialogica è messa in crisi da un contesto scenico linguisticamente disfunzionale, ma speculativamente denso di sottesi significati; sarebbero, invece, certi usi speculativi a ricercare nella disfunzionalità linguistica un nuovo orizzonte speculativo di senso.

Proporrei di spostare la questione dalla prospettiva interpretativa (de verbis) a quella più strettamente correlata alla modalità aspettuale dei tempi verbali (de temporibus), perché è Socrate che, dettando dalla particolare prospettiva del tempo presente, introduce e suggerisce immagini particolari che costruiscono un linguaggio tutto nuovo, rispetto alle attese ed alle aspettative della tradizionale prosa letteraria: trattasi del resto di una costruzione mediante un'azione iterativa che, nel presente, lega immagini proposte da Socrate ai tempi argomentativi della struttura dialogica; per cui, riconoscere agli usi dell'ἔξαιφνης una espressività pla-

²⁶ - *ivi*.

tonica chiamata «iconopoieutica²⁷» non equivarrebbe semplicemente nell'accostare, innestare o ridisegnare una certa scena immaginativa con una sorta di peculiare arte poetica di drammatizzazione, quanto drammatizzare, mediante l'arte dialogica e maieutica di Socrate, filosoficamente correlando certe immagini ai tempi di una nuova significazione: questa la novità storica, enorme, mai vista, né attestata prima di una così innovativa sperimentazione dell'attico antico.

Del resto, relativamente alla questione interpretativa del termine "immagine" (εἰκῶς/εἰκόνα), proprio nel passo della caverna nel libro VII della Repubblica, già Pau Gilibert Barberà, riprendendo il criterio di approccio linguistico del traduttore vittoriano di Platone, Benjamin Jowett²⁸, promuovendo un approccio più fedelmente linguistico, ma allargando la propria riflessione sui possibili errori interpretativi di certe traduzioni moderne, suggeriva vivamente di non correggere od interpretare il filosofo "ideale" con l'uso di termini occasionali estranei al suo lessico, come quello di "allegoria", quasi denunciando qualsiasi fuorviante astrattismo concettuale, rispetto alla concretezza; e per quanto il generico uso dei termini "allegoria", "mito", "parabola", "similitudine", "analogia" e "comparazione", ed infine, quello più comune di "immagine", possano essere giustificati nell'orizzonte di una deriva logica e semantica ("the logical and evident semantic drift"), l'errore filosofico di fondo affiora con maggiore evidenza se, contestualmente alla pratica d'uso dialogico esclusivamente platonica, si innesta la finalità 'filosofica' di una correlazione d'uso, dunque, secondo quella rilevanza filologica, ma filosoficamente pregnante, del lavoro del Barberà.

Infatti, come emerge anche nel personale contributo, all'approccio tradizionalmente semantico dei traduttori e della diffusa tradizione teoretica, si propone la novità di una visione interpretativa che converga verso il tipo di immagine che Socrate, dalla sua prospettiva d'uso linguistico di certe parole, in questo caso "εἰκ[-ων]", intenda in prospettiva visionaria comunicare; il termine in questione, inoltre, è chiamato in causa in questo studio dalla rilevanza di un altro dato: la rilevanza della frequenza d'uso dell'ἔξαιφνης, che non ritengo possa essere una "correlazione" casuale; ossia, il fatto che, non tanto lo scrittore che usa parole per giustificare un genere letterario, quanto il saggio Socrate che si serve dello scrittore per innescare, come fosse dal vivo ed "in itinere", la costruzione dialogica di una visione condivisa che propenda alla verità, richiama oggettivamente non una questione teoretica o semantica, ma evidentemente una quaestio de temporibus.

²⁷ - Lavecchia, cit., pp. 8-9.

²⁸ - Cf. J. Benjamin, *The Dialogues of Plato. Translated into English, with Analyses and Introduction*, vol. 4, «Cambridge Library Collection - Classics», Cambridge University Press, Cambridge UK, 2011.

E se suddetta forma avverbiale, nella tradizione teoretica "spinge" filosoficamente nell'accezione platonica, "fuori dal tempo", la frequenza d'uso proprio di questo termine (-tecnico), nella sequenza dialogica della caverna, si giustifica in prospettiva filosofica come una "immagine" fuori dal tempo "comune": e se Socrate "was truly fond of defining things according to what they are in themselves", allora è Socrate la chiave di qualsivoglia significazione, e soprattutto la soggettività con cui Socrate "usi" un certo linguaggio perché si definiscano i contorni semantici ed interpretativi di certe parole. E se si aggiunge che la lingua è secondo Platone un processo arbitrariamente già dato e concordato, dunque un fatto che in quanto tale è dato prima che qualcuno possa decodificarlo secondo una "logica" ed una "semantica" comunemente condivisa, ne consegue che la rilevanza filosofica della prospettiva socratica è Socrate stesso che ama interpretare le cose per quelle che sono.

3. La costruzione di un linguaggio psichico

Premettendo che con qualsiasi «attività di formulazione linguistica costruiamo il linguaggio, quindi in un certo senso la realtà»²⁹, Platone sta presentando la propria visione della realtà che passa attraverso l'atto del vedente Socrate: costui, mediatore e facilitatore di una costruzione visionaria, accetta che Glaucone, per quanto si prefiguri un proprio tipo di visione e propri anticipi quella dei prigionieri (εἰκόνα καὶ δεσμώτας), tesse nelle sagome interne della rappresentazione visionaria soggettiva un profondo senso oggettivo di verità. Socrate, tuttavia, detiene già in sé la realtà (verità), come uno sguardo costantemente ancorato ad una certa realtà, perché se non fosse così sarebbe minata l'efficacia dialettica del dialogo stesso. Innegabile è il dato rilevato affiorante nel presente, richiamante alla memoria un evento accaduto, quindi già passato: indecifrabile, perché la violenza impattante di qualcosa-che-si-è-mosso si sottrae al "luogo della mente" davanti al quale apparirebbe come un non-luogo, probabilmente perché l'evento, se così possa genericamente chiamarsi, si è sottrae (al presente) ai tempi della significazione, vanificando il segno linguistico³⁰.

²⁹ - Cf. A. Bruschi, *La competenza metodologica. Logiche e strategie nella ricerca sociale*, Carocci Editore, Roma 1998, p. 126.

³⁰ - Ed è proprio nell'atto della prefigurazione di Glaucone che agisce dialetticamente l'atto iterativo di Socrate, dialogante e vedente: per quanto Glaucone si rappresenti (pre-figuri) quello che Socrate suggerisca, l'immagine socratica suggerita potrà raggiungere la forma "pre-vista" da Socrate nella misura in cui l'azione da lui indotta e guidata nel presente sia in grado di disegnare anticipatamente (prae-) l'ente ([s]ens), pur con certi modi o forme per così dire "strani", perché sostanzialmente "poco ordinari".

E considerando che per Platone «la scrittura è uno strumento per richiamare alla memoria e non per fissare nella memoria»³¹, il segno linguistico impresso nei “discorsi scritti” (λόγοι, nell’accezione tramandata nel noto dialogo del Fedro, 275C5-D2) non può essere altro se non uno strumento funzionale alla memoria per tramandare “le cose di colui che già sa” (ὁ εἰδώς): e costui non può essere altri che il sapiente (σοφός)³². Ed è indicativo il fatto che ὁ εἰδώς («colui che già sa») indichi non soltanto nel σοφός la qualità di un’azione vedente al presente, ma anche la tensione sottesa di un movimento verso il presente, generato dall’esito delle “cose viste passate”, in funzione della cui esperienza il soggetto “sa”: e questa traduzione non sarebbe possibile senza quel supporto della linguistica storica in grado di restituirci il valore aspettuale dell’azione con cui il soggetto al presente raccoglie la pluralità di esperienze percettive e visive passate convergenti verso una unificante prospettiva presente, che ne filtra l’esperienza percettiva in coscienza.

In questo senso sarebbe traducibile il valore dell’aspetto verbale secondo Platone, comunemente indicato come “resultativo”: il presente raccoglie dell’esperienza visiva passata il peso conoscitivo delle conseguenze al presente; e di fatto senza questa tensione, senza questa spinta-verso, il punto di vista del soggetto sapiente non sarebbe il vedente “che già sa” e che vede non più allo stesso modo con cui la frammentaria realtà fosse stata vista.

In un noto saggio dal titolo «L’Istante: un tempo fuori del tempo, secondo Platone», G. Casertano afferma proprio: «Collegato al tempo, ma ben diverso da esso, in modalità che Platone definisce strane³³, è l’istante»³⁴. A fare la differenza, quindi, è la prospettiva dello sguardo socratico rispetto ad esperite visioni passate ed alla maturata visione del presente. E come l’oggetto ha una nuova prospettiva con cui è visto (dal saggio), così matura il senso della vista, rispetto al punto di vista del vedente (il saggio stesso).

Il quadro di confronto è esplicitato da un interessante incipit che Platone struttura come fosse una sorta corollario filosofico-educativo, in funzione della successiva argomentazione mitica che, nel contempo, funge anche da chiave interpretativa del sotteso significato (gnoseologico): ἀπείκασον τοιούτῳ πάθει τὴν

³¹ - TH. Szlezák, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu del frühen und mittleren Dialogen*, tr. it., G. REALE, *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce del nuovo paradigma ermeneutico*, Vita e Pensiero, Milano 1988, p. 55.

³² - *Ivi*.

³³ - Rimando alla definizione platonica di «ἄτοπον» già chiarita in nota 1.

³⁴ - Casertano, *L’Istante: un tempo fuori del tempo*, cit., pp. 3-11.

ἡμετέραν φύσιν παιδείας τε περί καὶ ἀπαιδευσίας. ἰδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἶον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, [...]»³⁵.

Letteralmente sembrerebbe una similitudine (ἀπ-εἰκασον è infatti generalmente tradotto con «paragonare»), in quanto Socrate chiede di vedere «come» (οἶον) fosse un "paragone che si imprime (ἀπ-εἰκασον) da fuori (ἀπ-)", incidendo su uno stato (psicologicamente) doloroso (τοιούτῳ πάθει)³⁶: considerando infatti che l'associazione tra l'uso del termine tecnico πάθος, che riconduce chiaramente al lessico tragico dell'attico antico³⁷, e l'indicazione di uno stato doloroso concretamente visibile, accentuato dall'uso pronominale del deittico (τοιούτῳ), lascerebbe affiorare nella scena dialogica un'evidenza "sintomatologica".

L'immagine prodotta sembrerebbe quasi una proiezione visionaria, e considerando il citato corollario, una sorta di effetto alienante della mente, comunemente interpretata come "strana visione" (ἄτοπον εἰκόνα), appunto perché letteralmente «atipica».

Questo «luogo non comune (ἄ-τοπος)»³⁸ sembrerebbe psicologicamente effetto di una causa condizionante: la presenza (ipotesi A: παιδείας τε περί) od assenza (ipotesi B: τε περί καὶ ἀπαιδευσίας) di una prospettiva educativa ed etica, quale duplice e dicotomica condizione di un disagio alienante, corroborata dalla dinamica dialogica per la quale la visione appare socraticamente indotta. Il destinatario, infatti, "vede (immagina?)" su invito di Socrate, ma alle condizioni di cui prima: il saggio mediatore, infatti, più che facilitatore dialogico, è dettatore di strumenti speculativi, in modo che il discorso maieutico assicuri la conquista dei significati sperati. Si coglie da subito³⁹ che Socrate non si limita a guidare, per visione

³⁵ - «Paragona a una condizione di questo genere la nostra natura per quanto concerne l'educazione e la mancanza di educazione. Immagina di vedere degli uomini rinchiusi in una abitazione sotterranea a forma di caverna» (trad. di Reale, in *Platone. Tutti gli scritti*, cit., p. 1238).

³⁶ - È già questo fondo fa da differenza rispetto al *fondo razionale* leopardiano di cui sopra, appunto perché il dolore, in quanto non-essere, irrazionale in sé, è più visivamente simile al buio, che alla luce. Anzi, nel buio della ragione la cultura attica antica giustifica tragicamente tutte le aberrazioni che qualunque uomo possa giungere a compiere. Utile confronto e pietra miliare lo studio di E. R. Dodds (*Ivi, I Greci e l'Irrazionale*, 1951, in trad. it. Vacca De Bosis (ed.), BUR, Milano 2009).

³⁷ - Si richiamino specifici contributi: B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Vandenhoeck Ruprecht, Auflage 2009-2011, trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero greco*, Einaudi 2002.

M. G. Ciani, *Lessico e funzione della follia nella tragedia greca*, «BIFG» 1/1974.

³⁸ - «ἄτοπον [...] εἰκόνα καὶ δεσμώτας ἀτόπους» (*Plat. Resp.* VII, 514a).

³⁹ - Intendo anticipare il concetto avverbiale di «improvvisamente», in quanto Platone anche nei luoghi in cui non ne facesse esplicito utilizzo come in questo punto, lo lascia sottendere nella dinamica delle battute dialogiche, per cui il «prova a guardare» seguirebbe *di colpo* la

od immaginazione, il proprio interlocutore, ma chiede (e lo si deduce in premessa di sequenza come sottolineato) che la condicio sine qua non per consentire a Socrate di perseguire il proprio discorso sia consequenziale ad una delle due premesse (A/B); eppure, il passaggio direttamente alla strana visione dei prigionieri presuppone già la sottesa scelta della condizione dolorosa degli ignoranti (non-) vedenti incatenati, oggetto di quegli uomini che versino nella condizione B (quella della ἀ-παιδευσίας).

Ne consegue che la stessa condizione immaginativa di Glaucone appaia in scena come subente, al punto che lo stupore esclamativo dell'interlocutore, all'atto della concreta rappresentazione di quanto richiesto da Socrate, gli restituisca, non tanto sul piano visivo, quanto palesemente in termini psicologici, la dichiarata reazione di stranezza, conseguenza di un effetto alienante: quella visione (ιδὲ γὰρ ἀνθρώπους) nel contesto (psicologico) di questa condizione (τοιούτῳ πάθει), del resto, è proiezione della premessa etica e filosofica della realtà (ἀ-παιδευσίας), davanti alla quale sarebbe incomprendibile la condizione alienata del personaggio dalla scena rappresentata.

È infatti la mente stessa che, davanti al disagio di non riconoscersi in un data situazione attraverso la difficoltà di identificarsi e di indetificare immagini e luoghi mentali "non comuni" (ἄτοπ-ον), genera in termini difensivi, un rifiuto oppositivo di quanto rappresentato, da cui il segno linguistico di "stranezza", recitato in senso privativo come "non-luogo" dimostrerebbe.

Per cui, la visione stranamente inusitata acquisisce integralmente questa accezione, come attestato dall'incisiva correlazione aggettivale (ἄτοπον [...] ἀτόπους) che è concordata con i relativi dati immaginati. Ne consegue che la rappresentazione platonica, incentrata sulla ricerca di un innovativo linguaggio filosofico, diversamente da qualsivoglia fine soggettivo ed individualistico della razionalità moderna, pre-figuri, usi cioè 'figure/immagini' mentali come proiezioni allucinatorie o visionarie indefinite: interpretando, infatti, secondo questa prospettiva visiva, confortata anche dall'esito degli studi della filosofia della visione⁴⁰, «εἰκόνα» etimo-

successiva sequenza dolorosa dei prigionieri incatenati, come se Glaucone fosse stato già proiettato nel quadro immaginativo del dolore, senza la possibilità di *prefigurarsi* il quadro opposto.

⁴⁰ - In riferimento agli studi su Platone, rimando al prezioso lavoro di Salmieri (G. Salmieri, *Il discorso e la visione. I limiti della ragione in Platone*, Edizioni Studium – Roma, 1999), ma anche se con sporadici riferimenti, convergenti diversamente nella ricostruzione dell'immaginario archetipico pre-attico, che fa da sostrato al patrimonio culturale e visionario arcaico di miti, leggende e credenze platoniche, cito lo studio di Napolitano Valditara (*Ibidem, Lo sguardo nel buio*, cit. p. 8).

logicamente come sagoma⁴¹ definita (> lat. *dēfīnīo*, "delimitare, definire i confini"), descritta dai contorni proprio come una figura pittorica o scultorea), nell'orizzonte del disegno platonico del testo proposto, la correlazione delle figure prescelte ("caverna sotterranea simile ad una casa" e "uomini imprigionati [in essa]") con il contesto speculativo di fondo, restituisce quanto segue: le sagome (più che figure), proiettate non su di un fondo razionale, come potrebbe ad esempio apparire immaginando la "luce" della ragione della nota metafora illuministica, ma impresse (tale in senso concreto di ἀπ-εἰκασόν) sul "buio" dell'ignoranza, la coltre per così dire della non-verità: questo giustificherebbe anche il motivo per cui nel racconto della caverna si presentino proprio ombre, ma soprattutto attesterebbe la modalità con cui Platone inauguri nella nascente lingua filosofica attica l'uso di una particolare tecnica di rappresentazione mediante la scrittura, per la quale sarebbe da identificarsi come un vero e proprio skiagràphos (pittore di σκιαγραφία), ossia colui che ottiene le forme mediante la tecnica contrastiva tra colori ed ombre.

Allo spazio logico della mente, infatti, che pretende l'immediata comprensione di un oggetto visto o rappresentato, vi si innesta la prospettiva di un vedere più profondo che, in quanto azione verbale, come da richiesta socratica (ιδεῖ), presuppone un movimento di ricerca tale che, superata qualsiasi ferma convinzione di uno sguardo («ferma», appunto), si metta «in movimento» con Socrate, in condivisione con lui: con-di-visione; per cui, nonostante divise appaiano inizialmente il piano di visioni, rispetto alla capacità di ciascuno di prefigurarsene uno comune, alcuni indizi sembrerebbero percorrere una «vista comune», entro cui intravedere un riallineamento verso un piano comune.

Se infatti la proiezione resta qualcosa di soggettivamente riflesso su uno sfondo immaginativo, altro è la tensione vedente, in grado di proiettare il movimento del vedere al di là di quanto esso possa disegnare, rappresentare o immaginare. Che i dialoghi stessi, quale unica espressione letteraria della visione platonica della sua filosofia, siano una riproduzione mimetica di una rappresentazione, emerge proprio dal «mondo visibile» del *Timeo*, che Platone presenta come «il risultato di una mimesis di un modello intellegibile, μίμημα παραδείγματος (48E6-49A1), sua rappresentazione imperfetta, imperfetta concretizzazione temporale della sua

⁴¹ - Come già chiarito al lemma della traccia storico-etimologica di «icòna» (Cf. *Dizionario Etimologico Italiano*, vol. III, C. Battisti, G. Alessio (eds.), cit., pp. 1912-1913) definisce, nel senso etimologico, di «delimitare» (*de-limitare* > porre confini) entro uno spazio di proiezione immaginativa, precise linee o parti di esse, perché se ne prefiguri una «riconosciuta» *forma*, una *sagoma*. È questo quello che potrebbe delinarsi come il primo stadio, o livello, di *riconoscimento*, che consentirebbe a Glaucone di seguire la narrazione socratica fatta per scene: diversamente e contrariamente, non sarebbe altro che una caverna dai tratti allucinatori e priva di una qualsivoglia possibilità di comprensione narrativa e di decodificazione scenica.

perfezione eterna (cf. 39D7-E2)⁴²: emerge da qui il significativo dato tra «il tempo» dalla prospettiva del soggetto parlante e la «visione» dalla prospettiva del soggetto vedente.

Partendo quindi dal significativo contesto d'uso platonico del termine μίμησις, e dal dato secondo cui proprio «dalla scorretta interpretazione del termine nei dialoghi di Platone che [ne sarebbe derivata] l'impropria comprensione della mimesis aristotelica»⁴³, ne consegue che Platone utilizzasse questo termine, modernamente reso con rappresentazione, per indicare il rapporto esistente tra le idee e le cose⁴⁴.

Emerge il tratto semantico di proiezione di forma, dunque, di sagoma; la stessa modalità rilevata dallo sguardo di Glaucone che, a seguito dell'invito socratico ad immaginare una certa scena, la risposta si concentra sul duplice effetto visivo di stranezza: per cui strana immagine (ἄτοπον εἰκόνα), pur proiettandosi su un fondo di realtà visiva e conoscitiva comune ad entrambi gli interlocutori, deve corrispondere a tratti comuni che, per quanto strani, prefigurino almeno lontanamente e per *grandi linee*, dei prigionieri: la comunanza visiva per tratti, per linee, tali da concretizzarsi in forme comuni: quindi, prigionieri (δεσμώτας) che, per quanto strani (ἀτόπους), sono riconosciuti tali. E per esserlo, devono trasparire dal fondo immaginativo dai *tratti comuni*. Vi è quindi, per quanto limitatamente superficiale, illusoriamente esteriore, in quanto caduca e priva di verità (l'immagine platonica falsificata dalla deprivazione di verità), il racconto parte da una reciprocità condivisa, da un fondo di riconoscimento 'comune' che grazie al procedimento maieutico socratico perviene ad un riconoscimento, che, come si vedrà, possa dirsi "psichico": convergenza di sguardi perché quello di Glaucone si *uniformi* in quello di Socrate.

Se, inoltre, nell'intenzione dialogica di Platone, come in questo esempio sintomatico della *Repubblica*, nella fase dell'innesto del procedimento dialettico, l'invito socratico di *prefigurarsi* questa scena atipica si configura mimeticamente e semplicemente proprio come «la presentazione di qualcosa che lo rappresenta in un altro contesto e per così dire in una 'scala' diversa (J. Ladrière)⁴⁵, se ne deduce che l'idea-*chiave* della rappresentazione in Platone è quella del «porre davanti agli occhi», del «condurre alla presenza», attraverso un movimento che sospinge sotto

⁴² - Cf. L. Palumbo, μίμησις. *Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo Editore, Napoli 2008, p. 10.

⁴³ - *Ivi*.

⁴⁴ - Cf. S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth 1986, p. 117.

⁴⁵ - Cf. J. Ladrière, *Représentation et connaissance*, in «Encyclopaedia Universalis», vol. 14, Paris 1968, citato da Lefebvre, proprio in relazione alla citata questione rappresentativa (Cf. R. Lefebvre, *Faut-il traduire le vocable aristotélicien de phantasia par «représentation»*, in «Revue philologique de Louvain 95 (1997)», p. 591).

la vista, come inizialmente si osservava, qualcosa, come un *peso* che talvolta piomba «all'improvviso». Diversamente in questa situazione, Socrate costruisce progressivamente, quasi come in un processo dialettico rallentato, una serie di sequenze sceniche giustapposte su un fondo che antecede la macro-sequenza dei prigionieri, con la relativa tensione dovuta alla loro forzata immobilità e con il chiaro intento sintonizzare visivamente e preventivamente la prospettiva dello sguardo di Glaucone con la sua: pur concedendo libertà immaginativa rispetto al *come* potesse (e non dovesse) «prefigurarsi»⁴⁶ la scena con tutti i particolari, Socrate puntualizza, nel senso di chiarire e fissare i punti prospettici con cui condividere al proprio interlocutore azione per azione (punto per punto) come lui effettivamente la guardasse, servendosi appunto della funzione aspettuale dei una serie di tempi verbali.

Ne consegue che, nonostante la proiezione visionaria appaia tale, se ne sottende una particolare costruzione psichica attraverso proprio la modalità con cui vengono usate e concepite le azioni verbali: queste, infatti, singolarmente considerate, non sembrerebbero esprimere una narratività logica, in quanto il significato dialettico di esse sarebbe da intercettare più nel movimento dialettico dello sguardo-che-si-muove, piuttosto che nel significato letterario (e/o traslato) che ne derivi; del resto, come dal senso delle parole non può emergere il 'significato del vero' ed il 'significato vero delle cose', considerata anche la sfiducia e l'inadeguatezza di un testo scritto incapace di essere funzionale a questo scopo, allo stesso modo la peculiarità del brano dialogico proposto da Platone, prescindendo da una scontata letterarietà, ne rivendica una peculiare funzionalità. Da evidenziare che qualsiasi prospettiva Socrate costruisca dalla propria visuale, questa si presenta, nel senso che è innestata nell'atto conoscitivo del soggetto al presente, per così dire come un 'viatico mimetico', ossia come un punto, o meglio, una modalità rappresentativa attraverso cui l'altro ha accesso non tanto nella sua realtà (quella immaginativa di Socrate), tanto è vero che Socrate concede la libertà immaginativa a Glaucone, senza entrare nello specifico di come egli si rappresentasse la «strana visione» e «gli strani prigionieri», quanto si sintonizza nella sincronia presente col punto di vista con cui Socrate guarda e lo fa mediante visioni: infatti, prefigurando che Glaucone non giunga immediatamente a comprendere cosa intenda Socrate da lui e perché gli stia chiedendo ciò, giustapponendo le sequenze visive richieste come su un asse continuativo di istanti, di momenti distinti, il tempo dialettico visiva-

⁴⁶ - In tal contesto e prospettiva, l'immagine potrà raggiungere la forma "pre-vista" da Socrate nella misura in cui l'azione da lui indotta e guidata «nel presente» sia in grado di disegnare anticipatamente (*prae-*) l'ente (*[s]ens*), pur con certi modi o forme per così dire "strani", perché sostanzialmente "poco ordinari".

mente esperito diventa anche il mezzo in cui il soggetto acquisisce la consapevolezza di aver avuto accesso in uno spazio senza tempo ed in un luogo della mente senza spazio da cui guardare la realtà: considerando infatti che nell'«atto della rappresentazione qualcosa è reso presente [condotto e portato] al soggetto umano e che proprio in Platone, nella corretta interpretazione dialogica di μίμησις, «la rappresentazione è un atto nel quale ciò che viene rappresentato è riprodotto e diventa accessibile, in questa riproduzione, alla visibilità»⁴⁷, Glaucone partecipa al mondo visionario di Socrate da cui emerge la visione della verità.

E come qualcosa è espressione di vita, nella condizione cui si muova da sé, contrariamente a ciò che non si muove o che è mosso, così l'anima si prefigura come «concentramento del soffio della psyché»⁴⁸. Anzi, tutte «le formule di Platone sull'anima che si raccoglie in se stessa partendo da tutti punti del corpo, fanno pensare ad una credenza condivisa, secondo Aristotele, dagli Orfici»⁴⁹, affermandosi come credenza di una tensione, un movimento simile ad un soffio di vento che presupponga un suo luogo ove lo sguardo, dall'interno, sia in grado di vedere la realtà per quella che è, e non per quella che appare. E se l'anima ha uno sguardo e questo è in movimento come l'anima che ne è soffio, nulla che abbia a che fare con la verità può prefigurarsi come statico, perché richiamante l'immagine vincolata dei prigionieri incatenati.

Ricordando quindi che «la presentazione di qualcosa che lo rappresenta in un altro contesto e per così dire in una 'scala' diversa (J. Ladrière)»⁵⁰ riproduce una tecnica di spostamento (> movimento dalla stasi> sistemi, porre), se ne deduce che l'idea-chiave della rappresentazione in Platone è quella del «porre davanti agli occhi», del «condurre alla presenza»⁵¹, attraverso un movimento che sospinge sotto la vista, come inizialmente si osservava, qualcosa, come un peso che talvolta piomba "all'improvviso". Ne consegue che, nonostante la proiezione visionaria appaia tale, se ne sottende una particolare costruzione psichica attraverso proprio la modalità con cui vengano usate e concepite le azioni verbali: queste, infatti, singolarmente considerate, non sembrerebbero esprimere una narrativa logica, in quanto il significato dialettico di esse sarebbe da intercettare più nel movimento dialettico dello sguardo-che-si-muove, piuttosto che nel significato letterario (e/o traslato) che "semanticamente" e "staticamente" ne derivi: da qui, l'affiorarsi psichico di un

⁴⁷ - Cf. Palumbo, μίμησις, cit., p. 11, nota 7.

⁴⁸ - *Ivi*.

⁴⁹ - *Ivi*.

⁵⁰ - Cf. J. Ladrière, *Représentation et connaissance*, in «Encyclopaedia Universalis», vol. 14, Paris 1968, citato da Palumbo (Cf. L. Palumbo, μίμησις, cit., p. 11, nota 7).

⁵¹ - *Ivi*.

disagio, che dallo sguardo tragico euripideo apparirebbe come deficit mentale e sintomatologico esterno; mentre, dalla prospettiva platonica il «dolore interiore» di riconoscere consapevolmente (psichicamente?) che ciò che si guardi non sia verità, perché l'atto del vedere è sotto la prigionia della ignoranza. Due prospettive di uno stesso sguardo su un'alienata realtà.

4. Il presente nel luogo della visione psichica

Il presente, nella visione aspettuale socratica emersa dal confronto dialettico con Glaucone, in termini platonici, è una particolare "impressione" (nel senso di "es-primere" > ἀπείκασον) visionaria di luogo «atipico»⁵² (ἄτοπον), derivante dal punto di vista con cui dal presente Socrate stesso offre spunti («iconopoietici»)?:⁵³ visione "εἰκόνα" da intendersi psichica, perché non vi può essere altro luogo se non quello in cui l'anima veda la verità eterna delle cose contrariamente alla loro vanità caduca. E per questo il tempo, dal punto di vista socratico, nella struttura dialogico-veritativa platonica, corrisponde ad un'azione iterativa al presente che si serve di immagini strane, inconsuete, perché "fuori da" una visione e da un tempo ordinari. Gli usi caratteristici degli ἑξαίφνης nel passo analizzato stigmatizzerebbero, mediante l'istantaneità e la puntualizzazione avverbiale, non una serie di punti temporali in successione, perché se così fosse, la visione del tempo istantaneo veicolato da questi usi sarebbe allineata con la successione temporale ordinaria; diversamente, ciascun punto del tempo è nell'azione iterativa condotta da Socrate un punto di svolta, fuori dal qualsivoglia significato, e fuori soprattutto dalla logica e dai tempi, come si precisava, del processo di significazione. Il non-luogo, il non-tempo ammette tuttavia una certa immagine/i nella prospettiva in cui Glau-

⁵² - Infatti: «atipico, *agg.* [comp. di *a-priv.* e tipico, sul modello del fr. *atypique*], che non è tipico, che non rientra nello schema generale o non appartiene a una serie di tipi» (Cf. *Vocabolario on line - Treccani.it*, al lemma «atipico»). Prescindendo tuttavia dal criterio classificatorio moderno (dal fr.> *atypique*), secondo cui l'«a privativo» priverebbe il luogo da tipizzare, ossia «fuori da» qualsiasi possibilità di classificazione («per. es., in medicina e biologia, *polmonite a., cellula a., [...]*» etc. (Cf. *Treccani*, Cf. *Vocabolario on line - Treccani.it*, sempre al lemma «atipico»). Indubbiamente, la privazione di un luogo della mente che possa inquadrare l'immagine desunta da Socrate entro un quadro ordinario di una comune visione, coinciderebbe, secondo questa prospettiva, con l'impossibilità di una significazione dell'immagine in quanto «de-privata» dai tempi di un normale processo di significazione, come gli usi avverbiali dell'*exaiphnes* successivamente dimostrerebbero rispetto al senso dell'uso e non al significato suo proprio: la rottura della linearità logica, nello stacco temporale con cui l'*improvviso/improvvisamente* comporti nell'economia della narrazione restituirà, nei punti e nelle immagini che si analizzeranno l'affiorante effetto di una *estraneità* dell'ordinario e dall'ordinaria visione.

⁵³ - Lavecchia, cit., pp. 8-9.

cone guardi non tanto a cosa Socrate suggerisca di immaginare, ma al come stia costruendo quel particolare quadro di immagini.

Interessante, anzi, sintomatico che in linguistica si parli di visione aspettuale, per richiamare l'atavica inclinazione indoeuropea, ereditata dal sistema verbale greco, con cui l'azione espressa dal verbo, prescindendo quantitativamente dalla misura temporale, possa comunicare significati afferenti alla qualità dell'azione, ossia concepita e percepita dal punto di vista di chi parla. Ed il fatto che il riflesso nell'immaginario si configuri come una «visione» e che la convergenza di un significato soggettivo dell'azione possa assumerne la proiezione di un vero e proprio aspetto, sembrerebbe richiamare proprio la scena descritta che antecede il racconto della caverna, in cui Socrate chiede a Glaucone di «provare a vedere», ma quello che si configura sulla scena dialogica immaginata sembra perseguire proprio quel ricercato aspetto di realtà funzionale a Socrate per condurre il suo interlocutore allo svelamento della stessa mediante un gioco di luci ed ombre.

Nell'atto dialogico riportato dal testo platonico, infatti, la scena (raf-)figurata da Glaucone, infatti, è proposta come (οἶον) quella (pre-)figurata da Socrate: quindi, «verosimile» ad essa, ma non essa. A dimostrazione che la tensione al vero, dedotta dall'invito socratico, non sarebbe nel dato visivo, come giustifica la sopraccitata proposta interpretativa (ιδὲ γὰρ, «prova ad immaginare, vedere»⁵⁴), quanto nell'atto di provare a cogliere dall'esterno (l'"ἀπ-" di "εἰκασον", elemento che appare richiamare l'implicito movimento di provenienza dell'"ἔξ" di "αἴφνης") qualcosa (aliquid, da qui supposto come dato visivo 'indefinito') senza la pretesa di conquistarne un orizzonte di senso: come se il processo di significazione fosse volutamente interrotto dal linguaggio di altri segni in luogo di quelli linguistici, da cui la lingua stessa se ne vede estraniata. In tal modo, dall'alienata prospettiva visiva di Glaucone, nell'indefinitezza semantica di "εἰκόνα", emergerebbe non tanto l'estraneità dell'oggetto figurato (disegnato in figure), quanto l'atipicità (ἄτοπον, appunto) dello sguardo del vedente rispetto al tempo.

Ma di quale tempo si sta effettivamente parlando, se già la visione del luogo è alienata (ἄτοπον)? E se di conseguenza anche il tempo lo fosse e realmente il soggetto parlante mostrasse la stessa crisi alienata del soggetto vedente, quale certezza se non quella psichica presente?

Pertanto, un certo tempo, quello del procedimento dialettico e dialogico, può avere un prima ed un dopo, nella prospettiva in cui si guardi in un certo modo (maieutico) l'azione proprio come (οἶον) Socrate farebbe, ma con lui presente. Perché se anche si guardasse come lui, non sarebbe raggiungibile la vera conoscenza senza la sua presenza. In tal senso, Socrate, quale mediatore per così dire psichico,

⁵⁴ - (T.d.A.).

garantirebbe nel contempo il modo corretto (la visione) per giungere alla verità, ed in questo passo sarebbe proprio la conquista della libertà conoscitiva maturata dalla liberazione dal vincolato sguardo dell'ignoranza, e la conquista della "verità maturata" come tempo dialettico esperito: naturalmente, condizione assicurata come detto dalla presenza di "colui che sa", come si è detto dedotto dalla nota perifrasi platonica "ὁ εἰδώς", con cui Platone stesso, optando per una soluzione sostantivata del participio perfetto, esplorerebbe in termini speculativi la nozione modernamente intesa come "resultativa" in termini speculativi: in tal prospettiva, l'esperienza passata e vissuta di cose viste convergerebbe in termini gnoseologico-psichici al presente, in quanto sarebbe conquista dell'anima una maturata visione della realtà, non della ragione; diversamente, Platone stesso non vi riconoscerebbe nemmeno uno degli elementi esperiti dello sguardo maieutico, ossia dal processo di "con-di-visione" dialogica dell'interlocutore socratico con Socrate stesso.

Il primo tempo, quindi, scandito dall'azione puntuale che spinge verso in basso il punto di vista dell'azione immaginativa, è già parte integrante del vivo della ricerca maieutica di qualcosa, e come il procedimento dialettico socratico richiami qualcosa di familiare nell'associare la proiezione materna dell'ostetricia nell'atto generativo di una nuova vita, percepita prima di essere vista come sensazione dolorosa, poi come soddisfacente vista di qualcosa di bello, così sembrerebbe la visione restituire significative tracce di in indiziario "percorso della vista" (rinascita psichica?⁵⁵).

'Motore' della visione generante dalle parole di Socrate, nel caratteristico uso di un movente dialogico, è proprio la radice verbale dell'azione del vedere ("ιδ-"), da cui si concretizza il terreno su cui si innesti il come l'azione verbale del vedere sia vista da Socrate e come si determini uno spazio psichico entro cui il generato (maieutico) sguardo interiore muova "i suoi primi passi", come un infante che necessiti di una costante guida materna socratica nei movimenti: condicio sine qua non, il (terreno) presente.

Indicativo, a tal proposito, è il passaggio: «ιδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, [...]», cui fa seguito: «πρόσθεν μόνον ὄρᾶν

⁵⁵ - La possibile incidenza della rimemorazione nel processo di *costruzione psichica* e visionaria sarà considerata in altro luogo: ricordo in questo contesto che «la rimemorazione del passato ha come contropartita necessaria l'oblio del tempo presente»: come si preciserà, infatti, si legge da Pausania (IX, 39) che a Lebadea si consumasse un vero e proprio rituale di iniziazione, in termini di rivelazione misterica, con la conseguente osservazione che quanto nelle credenze anche platoniche potesse ricondursi alla rimemorazione passata nel presente, tuttavia, il ricordo, per quanto oggetto di ritualità misteriche, non rendeva accesso alle cose vissute nel passato, se non fosse la percezione di un *quando* passato, non di un *che cosa*.

[...]» (*Resp.*, 514b), e che si conclude significativamente con: «Ὅρῶ, ἔφη [...]» (*Resp.*, 514b), in cui ricompare la frizione logico-temporale presente/passato, come esempio indiziario di un movimento (psichico) che pone in risalto il principio vitale del presente ed in cui l'azione verbale iterativa del presente (Ὅρῶ) chiude circolarmente alla prima persona, quale conquista personale dell'interlocutore e successo dell'azione dialettica, l'invito puntuale socratico iniziale (ιδεῖ) alla seconda persona ed all'imperativo aoristo. Come se l'azione puntuale, secondo il punto di vista di Socrate, posta all'inizio del procedimento dialettico, rappresentasse un punto, l'atto del "provare a vedere" in quell'istante quanto Socrate stesse richiedendo; azione puntuale, perché richiesta finita e conclusa già nell'istante successivo dell'azione iterativa del vedere. Essendo, infatti, in essere il vedere socratico, quale garanzia di essere ancorato a quella realtà di verità, il sovrapposto piano della vista sembrerebbe tradursi nell'invito di compiere un percorso, di lasciarsi guidare "punto per punto" da Socrate. Ma come gli istanti, quali punti di un fluire ininterrotto del tempo non sono, né possono essere tutti uguali, così l'istante, quello in cui emerge il quid di senso rispetto al contesto, anche quando esso (il quid) non avesse un suo chiaro significato, nel contesto del procedimento non può non essergli riconosciuta una sua peculiare funzione.

E se l'attenzione passa dalla strana visione alla strana scrittura, si coglie subito che la prosa è costruita con una atipica struttura argomentativa, più adatta all'oralità performativa del dialogante, piuttosto che alla lucida argomentazione di una prosa. In tal senso, suonerebbe così: ἄτοπον, [ἔφη], λέγεις εἰκόνα, «che strana visione descrivi (-disse)»⁵⁶, in questo modo non soltanto l'oggetto visionario avrebbe avuto più direttamente e logicamente vicino la transitività dell'azione verbale di riferimento (tu descrivi), ma non avrebbe l'accostamento verbale creato la voluta frizione logica (λέγεις/ἔφη), da cui risulta evidente un disallineamento temporale tra il piano narrativo della prosa, da cui l'inserito in terza persona di un tempo passato (ἔφη); e il piano del narrato dell'azione dialogica (in cui si giustifica la seconda persona (λέγεις), ad un tempo presente. Emerge chiaramente la vivace freschezza di una performance dialogica che intende volutamente rifuggire dalla statica rigidità dell'argomentazione scritta, quasi a concedere agli interlocutori stessi il vivace realismo di una drammatizzazione, di un sentire teatrale, con un analogo coinvolgimento drammatico ed emotivo, pari a quello di un attore.

⁵⁶ - (T.d.A.).

5. Conclusioni

La verità è-nel presente; nel-punto di vista di Socrate che guarda le cose al presente in funzione del quale è concepito l'istante: la quaestio de verbis è appunto questa. Linguistica e filosofica: perché non è suddetta osservazione la convergenza logica di una comprensione acquisita con parole scritte, appunto perché trattasi, nel caso di Glaucone, di un'esperienza vissuta con Socrate, vista-con-lui, dunque costruita attraverso dati da lui esperiti che conduce al reciproco riconoscimento. È dunque una reciproca tensione di ricerca alla verità e l'istante cade in questo movimento mosso dall'anima di Socrate per smuovere l'anima di Glaucone: esso di configura come punto psichico di convergenza grazie al quale la verità, da un punto 'nuovo' interiore di prospettiva nega al punto-del-tempo la prospettiva di sguardo esteriore. Per così dire: dall'alto.

Quindi, la verità è-nel presente quale istante di «con-di-visione»: una visione scandita da un prima diviso, in quanto visione delle cose esteriore ed individualmente superficiale; e da un poi, condiviso: convergenza psichica di un« tra» (μεταξύ) che si pone un movimento ed una stasi (τῆς κινήσεως τε καὶ στάσεως) non ordinari, il cui istante (τὸ ἐξαίφνης) sembra significare proprio questo (τοιόνδε τι ἔοικε σημαίνειν): alternativa alla indicibile parola, l'oggetto pronominale (τοιόνδε) allude in funzione aggettivale ad un qualcosa di indefinito (τι, «non-definito»); non concettualmente ed astrattamente indefinito, ma concretamente infinito: oggetto di una strana visione (ἄτοπον εἰκόνα) che l'anima (straniata dal luogo suo originario > ἄ-τοπον) giunge nuovamente a contemplare in frammenti infinitesimali d'eternità.

Questo, risultato di un movimento che dischiude dialetticamente una nuova percezione sulla realtà, si presenta come psichica, in quanto sguardo dell'anima: nel nostro caso, sguardo psichico di Glaucone che incontra lo sguardo interiore di Socrate.

Socrate che è presente e che con la sua presenza assicura che fuori dal tempo, anche con Socrate assente, può analogamente realizzarsi. È quanto si propone non una scrittura qualunque, ma la scrittura dialogica di Platone. Infatti, anche se la storia della filosofia antica riconosca a Platone un uso della lingua attica ancora in una fase di transizione provvisoria, prima della maturazione aristotelica di una lingua rigorosamente tecnica⁵⁷, tuttavia, risulta innegabile che senza una preventiva sperimentazione platonica che preparasse ad Aristotele un circoscritto terreno di riferimento, la terminologia tecnica e filosofica non avrebbe potuto attecchire o almeno svilupparsi con le stesse caratteristiche con cui ci è giunta. Analogamente,

⁵⁷ - Cf. C. Del Grande, *La lingua greca nei mezzi della sua espressione*, cit., p. 111.

gli usi di questo avverbio, soprattutto nei passi della Repubblica in cui acquisirebbe una connotazione visionaria e psichica maturata secondo un'accezione che si andrà ad analizzare, dovette avere la stessa fortuna. Decisivo è modernamente dimostrare che già negli usi platonici il termine potesse aver avuto lo stesso riconoscimento che la lunga tradizione di studi vi ha filosoficamente impresso, magari partendo dalla prospettiva della sua evoluzione aristotelica successiva. Il presente contributo cerca anche di dirimere questo dubbio, derivando dal dato della concentrazione d'uso del termine nella Repubblica un innegabile funzionalità d'uso, rispetto ad un preciso significato (filosofico) di contesto.

Questo l'orizzonte dell'ἑξάφωνης che da una specifica correlazione verbale esprime del tempo una visione particolare: quella psichica socratica.

Riprendendo dunque l'osservazione in premessa: possibile, dunque, che lo strano caso dell'ἑξάφωνης, termine deprivato di un significato suo proprio che sfida tempi stessi del processo di significazione sarebbe appositamente correlato con l'immagine (εἰκόνα) iniziale della caverna nella Repubblica, apparsa strana a Glaucone, perché riconducibile per una serie di fattori alla comune accezione di "stranezza, estraneità"? E se la tradizione di studi sull'ἑξάφωνης concorda nel riconoscere come nucleo interpretativo di fondo il concetto filosofico di "stranezza/estraneità" "dal" tempo, sarebbe possibile ammettere che l'accostamento platonico afferisca e riferisca di un movimento che la sola proprietà psichica, quella dello sguardo psichico, possa effettivamente percorrere, in uno "spazio/non-spazio" (perché quello "non-comune"); ed in un "tempo/non-tempo" (perché quello che solo l'anima possa essere in grado di percorrere)?

Bibliografia:

- AA.VV., *Leopardi e l'età romantica*, in Poeti d'Italia, vol. 3, Tascabili Bompiani, Milano 1989;
- Abbate, M., *Il segnale di un sapere privo di fondamento: il termine exaiphnes nel Cratilo e nel mito della Caverna*, in S. Lavecchia (ed.), *Istante. Esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano-Udine 2012;
- Allegretti, S., *Exaiphnès En Tant Qu'Apex De La Dynamique Qui Nous Amène Au Beau Chez Platon*, in «Le Beau Actes du XXXVI Congrès de l'ASPLF», Iași Romania, 2018;
- Barberà, P. G., *The 'image' of the cave and the constant temptation to correct Plato: Benjamin Jowett as an example*, in «Estudios Clasicos. Traducir A Los Clasicos», 1 (2010).
- Barbero, C., *Il paradosso del terrore*, in «Rivista di estetica», 39 (2008);
- Battisti, C., Alessio, G. (eds.), *Dizionario Etimologico Italiano*, vol. III, G. Barbèra Editore, Firenze 1968;

- Beierwaltes, W., ἐξαίφνης oder: *Die Paradoxie des Augenblicks*, in «Philosophisches Jahrbuch» 74 (1966-67);
- Benedetti, G., *When attributes go beyond the «signum». Remarks on the visual identity of the gods in Rome*, in «Arys», 17 (2019);
- Benjamin, J., *The Dialogues of Plato. Translated into English, with Analyses and Introduction*, in «Cambridge Library Collection - Classics» (vol. IV), Cambridge University Press, Cambridge UK, 2011;
- Brisson, L., *L'istante (ἐξαίφνης) nel Parmenide di Platone (155e4–157b5)*, in V. Ilievski, D. Vazquez, S. De Bianchi (eds.), *Plato on Time and the World*, Springer Nature Switzerland (AG) 2023;
- Bruschi, A., *La competenza metodologica. Logiche e strategie nella ricerca sociale*, Carocci Editore, Roma 1998;
- Burnet, J., *Platonis Opera*, J. Burnet (ed.), vol. V, Oxford University Press, Oxford 1907;
- Cacciapuoti, F., *Leopardi. Zibaldone di pensieri, Nuova edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, Nuova Biblioteca Edizioni Donzelli, Roma 2014;
- Calzecchi Onesti, R., *Omero, Iliade*, Einaudi Classici, Torino 1950-1990;
- Cameron, A., *The Pythagorean Background of the Theory of Recollection*, Columbia University, Wisconsin 1938;
- Campana, A., *Leopardi. Canti*, Carocci Editore, Roma 2014;
- Carvajal Correa, C. A., *El "istante" en Platon*, in «Centre for Digital Philosophy» I (1990), Philosophy Documentation Center, pp. 73-81;
- Casali, C., Fort, L., Fuà, O., Citti, V., *Il libro di greco*, SEI, Torino 1992;
- Casertano, G., *Il nome della cosa. Linguaggio e realtà negli ultimi dialoghi di Platone*, in «skšyij» (Collana), Loffredo Ed., Napoli 1996;
- Casertano, G., *L'Istante: un tempo fuori del tempo, secondo Platone*, in L. RUGGIU (ed.), *Filosofia del tempo*, Bruno Mondadori, Milano 1988;
- Cerciello, R., *Il farsesco plautino quale arte comica di mediazione? Il Poenulus di Plauto ed il (platonico) μεταξὺ*, in «Metaxy Journal» I (2022);
- Chiereghin, F., *Storicità e originarietà nell'idea platonica*, CEDAM Ed. Universitarie, Padova 1963;
- Ciani, M. G., *Lessico e funzione della follia nella tragedia greca*, «BIFG - Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca Università di Padova» 1, (1974);
- Cimakasky, J., *The Role of Exaiphnes in Early Greek Literature: Philosophical Transformation in Plato's Dialogues and Beyond*, Lexington Books, UK 2017;
- Del Grande, C., *La lingua greca nei mezzi della sua espressione*, in «Enciclopedia Classica. Lingua E Letteratura», vol. V, sez. II, Società Editrice Internazionale, Torino 1960;

- Dixsaut, M., *Le temps qui s'avance et l'instant du changement (Timée, 37 C-39 E, Parmén 141 E, 151 E-155 E)*, in «Revue Philosophique de Louvain», Quatrième série (101/2), 2003 ;
- Dodds, E. R., *I Greci e l'Irrazionale*, 1951, in trad. it. Vacca De Bosis (ed.), BUR, Milano 2009;
- Erler, M., *Il senso delle aporie nei dialoghi di Platone. Esercizi di avviamento al pensiero filosofico*, Vita e Pensiero, Milano 1991;
- Fausti, D., *Il segno e la prognosi nel Corpus Hippocraticum. Prognostico e Prorretico I-II*, in «I quaderni del Ramo d'Oro», I (2008);
- Ferrari, F., *Platone. Parmenide*, BUR Classici greci e latini, Milano 2004;
- Gildersleeve, B. L., *Syntax of classical Greek from Homer to Demosthenes. The Syntax of di Simple Sentence Embracing the doctrine of the moods and tenses*, (First Part) American Book Company, New York (Cincinnati – Chicago) 1904;
- Halbwachs, M., *La représentation de l'âme chez les Grecs. Le double corporel et le double spirituel*, in «Revue de Métaphysique et de Morale» 37 (4), (1930) ;
- Halliwel, S., *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth 1986;
- Heidegger, M., *Essere e tempo*, trad. it. di A. Marini, *Che cosa significa pensare?*, Sgarco Edizioni, Milano 1998;
- Hillesum, L. J., *De imperfecti et aoristi usu Thucydideo (pars prior)*, (Collection) University of Toronto, Ed. [Leiden] E. J. Brill, Lugduni Batavorum, 1908;
- Hopkins, C., *Seeing and Being Seen in Plato. The Logic of Image and Original and the Platonic Phenomenology Behind It*, in «Studies in Contemporary Phenomenology», 13 (2015);
- Jensen, M. S., *Storia e verità nei poemi omerici*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 1 (1986);
- Id., *The Omeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Museum Tusculanum Press, Copenhagen 1980;
- Khan, A., *Τὸ ἐξαιφνης and Time in Plato's Parmenides*, in «Dialogue» 62 (2023), Department of Philosophy of Ottawa, Cambridge University Press, Canada;
- Ladrière, J., *Représentation et connaissance*, in «Encyclopaedia Universalis», vol. 14, Paris 1968;
- Lavecchia, S., *Come improvviso accendersi. Istante ed esperienza dell'Idea*, in S. Lavecchia (ed.), *Istante. Esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano-Udine 2012;
- Id., *Istante. L'esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano 2012;
- Lazzaroni, R., *L'aspetto verbale con gli avverbi di rapidità e con quelli significanti «improvvisamente» in greco classico*, in «Annali Scuola Normale Superiore di Pisa» II Serie, Fasc. I-II (1957), Vol. XXVI;

- Lefebvre, R., *Faut il traduire le vocable aristotélicien de phantasia par «représentation»*, in «Revue philologique de Louvain 95 (1997)» 1997;
- Lucchetti, C., *Tò Trítton. Uno sguardo d'insieme alla teoria platonica dell'Istante a partire da Parmenide (155e4-157b7)*, in S. Lavecchia (ed.), *Istante. Esperienza dell'illocalizzabile nella filosofia di Platone*, Mimesis, Milano-Udine 2012;
- Id., *D'improvviso. La via del "non" a partire da Platone*, Città Nuova, Roma 2020.
- Id., *L'idea platonica*, in «Sophia», XIV, (2022/II);
- Id., *Sul Metaxy in Platone. Un itinerario*, Guerini Scientifica, San Giuliano Milanese 2022;
- Meillet, A., *L'Aperçu d'une histoire de la langue grecque*, tr. it. Lanza, G. (ed.), *Lineamenti di Storia della Lingua Greca*, Einaudi, Torino 2003;
- Meriggi, P., *Sugli avverbi di tempo*, in «Scritti in onore di Alfredo Trobetti» LXXIV, 431 (1938), Ulrico Hoepli Editore, Milano;
- Mills, F. D., *Platon ed Instant*, in «Proceedings of the Aristotelian Society Suppl.» vol. 48 (1974), Oxford University Press;
- Mohr, R. D., *Plato on Time and Eternity*, in «Ancient Philology» 6 (1986);
- Mondolfo, R., *Infinità dell'istante ed infinità soggettiva nel pensiero degli antichi*, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana» 16 (1935);
- Monro, D. B., Allen T. W. (eds.), *Homeri Opera*, (ed. crit.), Oxford Classical Texts, Oxford 1920;
- Montanari, F. (ed.), *GI, Vocabolario della lingua greca*, Loescher Editore, Torino 2007;
- Moorhouse, A. C., *Il Trionfo dell'alfabeto*, Il Saggiatore, Milano 1959;
- Moreschini, C., *Letteratura cristiana delle origini greca e latina*, Città Nuova, Roma 2007;
- Napolitano Valditara, L. M., *Dinamiche psicosomatiche fra Aristotele ('De An.', A1 e 4) e Platone ('Fedone', 'Timeo', 'Filebo')*, in U. La Palombara-G. Lucchetta (eds.), *Mente, anima e corpo nel mondo antico. Immagini e funzioni*, in «Atti del Convegno Internazionale di Bomba (Chieti) 2002», Pescara 2006;
- Id., *Il sapere dell'anima: Platone ed il problema della consapevolezza di sé*, in M. Migliori - L.M. Napolitano Valditara - A. Fermani (eds.), *Interiorità ed anima: la 'psychè' in Platone*, in «Atti del Convegno della International Plato Society (Como 2006)», Milano 2007;
- Id., *Istante, presente ed attuale. Ipotesi per una temporalità 'psichica' in Platone ed Aristotele*, in S. Lavecchia (ed.), *Istante. L'esperienza dell'illocalizzabile di Platone*, Mimesis, Milano 2012;
- Id., *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme greco-antiche della razionalità*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1994;
- Osborne, H., *Synesis and Syneidesis*, in «Journal of Theological Studies», 45 (1931), pp. 167-179;

- Palumbo, L., μίμεις. *Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo Editore, Napoli 2008;
- Pazzaglia, M., *Letteratura italiana*, vol. III, Zanichelli, Bologna 1991;
- Pechenino, M., Verbi e forme verbali difficili o irregolari della lingua greca, Società Editrice Internazionale, Torino 1951;
- Puder, Von M., *Notiz zum Aufsatz von Werner Beierwaltes über das ἐξαίφνης*, in «Philosophisches Jahrbuch», Jg., Halbband II, 74-S. 271 (2018);
- Reale, G., *Platone. Tutti gli scritti*, in *Il Pensiero Occidentale*, III ed., Bompiani, Milano 2001;
- Rocci, L. (ed.), *Vocabolario Greco Italiano*, Società Dante Alighieri, Roma 1943-1991;
- Rose, J. L. *The Durative and Aoristic Tenses in Thucydides*, in «The Linguistic Society of America (LSA)» 1/35 (1942);
- Ruipérez, M., *Estructura del sistema de aspectos y tiempos del verbo grieco antiguo. Analisis funcional sincronico*, Salamanca 1991;
- Salmieri, G., *Il discorso e la visione. I limiti della ragione in Platone*, Edizioni Studium, Roma 1999;
- Slings S. R., *Biblioteca Oxoniensis*, Oxford, Clarendon 2003;
- Snell, B., *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Vandenhoeck Ruprecht, Auflage 2009-2011, trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero greco*, Einaudi, Torino 2002;
- Id., *La cultura greca e le origini del pensiero greco*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2002;
- Stephanus, H., *Thesaurus Graecae linguae*, (VOL. I-IX) Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt., 1954-55;
- Strang, C., *Platon ed Instant*, in «Proceedings of the Aristotelian Society Suppl.» vol. 48 (1974), Oxford University Press;
- Suilhé, J., *Notion Platonicienne d'intermédiaire dans la philosophie des dialogues*, Librairie Félix Alcan, Paris 1919;
- Szlezák, TH. A., *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen*, tr. it., G. REALE, *Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce del nuovo paradigma ermeneutico*, Vita e Pensiero, Milano 1988;
- Taylor, A. E., *Varia Socratica*, James Parker and Co, Oxford 1911;
- Thyssen, J., *Platons ἐξαίφνης und das Problem der historischen Krise*, Kant-Studien 50 (1958);
- Vegetti, M., *Platone. La Repubblica*, introduzione, traduzione e note, BUR Rizzoli, Milano 2006;
- Vernant, J. P. *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Piccola Biblioteca, Torino 1978;

VOCABOLARIO *on line* - «Treccani.it»;

Wackernagel, J., *Vorlesungen über Syntax mit besonderer Berücksichtigung von Griechisch, Lateinisch und Deutsch. Erste Reihe*, vol. I, Cambridge Library Collection, 2009;

Zander Palaeomarchicus, A., *De imperfecti atque Aoristi apud Herodotum Usu. Dissertatio inauguralis quam ad summos in philosophia honores*, Bibliotheca Publica Bavarese (A.gr.b. 1788 f), Hallis Saxonum (formis descripsit E. Karras) 1882;

Zhang, H., *Plato's Revision of the Parmenidean Now in the Parmenides*, in «The Review of Metaphysics» 3 (2023).

«Siamo tutti fatti di ciò che ci donano gli altri»: l'arte come espressione dell'umano tra intertestualità e intersoggettività nel pensiero di Tzvetan Todorov

*Serena Meattini **

Abstract: Il contributo analizza la presenza della nozione di intertestualità all'interno della riflessione di Tzvetan Todorov, considerandola in stretta connessione con la concezione intersoggettiva che ne caratterizza la riflessione antropologica. Nella prima parte viene offerto un rapido inquadramento della riflessione sull'intertestualità all'interno del pensiero todoroviano, alla luce dell'origine e dello sviluppo di tale nozione all'interno del contesto culturale francese, con particolare riferimento alla prima formulazione datane da Julia Kristeva. Nella seconda parte viene evidenziato come, all'interno della riflessione todoroviana, la dimensione plurale del testo sia sostanzialmente espressione della pluralità intersoggettiva che connota l'umano.

Keywords: Tzvetan Todorov; intertestualità; intersoggettività; arte; antropologia

* serena.meattini@unipg.it

Abstract: This paper analyses the presence of the intertextuality in Tzvetan Todorov's thought. This notion could be considered in a strict connection with the author's conception of intersubjectivity. The first part is focused on a general look about intertextuality in Todorov's thought and in the French cultural *milieu*, with a connection with Julia Kristeva's same notion. The second part underlines the text's plural dimension as an expression of intersubjective plurality, which distinguish the human being.

Keywords: Tzvetan Todorov; intertextuality; intersubjectivity; art; anthropology

Le pagine che seguono intendono sottolineare la capacità dell'arte di farsi espressione del carattere intersoggettivo che contraddistingue l'essere umano e lo fanno adottando il punto di vista di un autore che ha dedicato un'attenzione costante alla dimensione relazionale, al quale spetta la paternità della citazione usata nel titolo. Questo autore è Tzvetan Todorov. In questa sede lasceremo totalmente da parte le criticità di carattere editoriale ed ermeneutico connesse al suo pensiero, pur precisando che lo schema interpretativo assunto tenta di superare la dicotomia tra un "primo" e un "secondo" Todorov, per leggere le numerose evoluzioni, non alla stregua di rotture nette, ma entro una continuità che sembra attraversarne l'itinerario intellettuale¹.

Sullo sfondo del tema proposto si colloca la presenza di Michail Bachtin, autore che è stato per Todorov «uno dei primi maestri», la cui influenza è ravvisabile nel duplice piano che qui ci interessa: quello linguistico-testuale, espressa dalla nozione di intertestualità, e quello antropologico-etico, quale si evince dalla connotazione intersoggettiva dell'essere umano². Pertanto, all'interno della vasta produzione todoroviana verranno privilegiati quei luoghi nei quali l'analisi del "Post-formalista" russo consente di mettere a fuoco la definizione e l'articolazione tra intertestualità e intersoggettività, considerandoli come elementi interconnessi, in grado di spiegare in che modo l'arte possa farsi espressione del «bisogno» dell'altro, quale tratto antropologico fondamentale. Quindi l'arte come segno del fatto che «è impossibile concepire l'essere al di fuori dei rapporti che lo legano all'altro»³. Tra le varie forme di arte considerate da Todorov verrà affrontata la letteratura o, più precisamente, la dimensione testuale dell'espressione artistica, lasciando da parte la riflessione sulle arti visive, sebbene si tratti di un'esclusione piuttosto relativa, nella misura in cui anche «la pittura è discorso»⁴.

L'argomentazione seguirà uno schema il cui punto di partenza è costituito da un rapido inquadramento della riflessione sull'intertestualità all'interno del pensiero todoroviano, non senza riferimento al contesto culturale francese nel quale ha avuto origine⁵. Successivamente, verrà evidenziato come, all'interno della riflessione

1- Per un approfondimento della questione ci permettiamo di rinviare al nostro S. Meattini, *Tra etica ed estetica. L'intersoggettività in Tzvetan Todorov*, pièdimosca, Perugia 2023.

2- T. Todorov, *Jakobson e Bachtin*, in Id., *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro* Garzanti, Milano 2011 [2009], p. 114.

3- T. Todorov, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990 [1981], p. 5.

4- T. Todorov, *Emile Benveniste, vita di uno scienziato*, in Id., *libri e la vita*, Garzanti, Milano 2019 [2018], p. 362. Cf. S. Meattini, "Tra" vita e opera: l'arte come segno della "cifra umana" nel pensiero di Tzvetan Todorov, in «Sophia» XV (2023-2), pp. 337-346.

5- Senza pretendere di esaurire la complessa evoluzione cui è stata sottoposta la nozione di intertestualità è comunque interessante notare come questa coinvolga autori che hanno gioca-

todoroviana, la dimensione plurale del testo sia sostanzialmente espressione della pluralità intersoggettiva che connota l'umano.

1. Intertestualità

Michail Bachtin, oltre ad avere un ruolo centrale nel pensiero todoroviano, è anche il riferimento principale per la comprensione della genesi del neologismo «intertestualità [*intertextualité*]» che Julia Kristeva conia nelle pagine di *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*⁶. Siamo nel 1966, sebbene il contributo verrà pubblicato l'anno successivo nella rivista «Critique» per poi essere accolto nel volume del 1969: *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*⁷. Un'interpretazione che si radica nel quadro della rivoluzione avviata dalla semiologia di Roland Barthes, cui la semanalisi di Kristeva ha dato ulteriore impulso, fornendo, lei stessa, un tassello essenziale per il transito verso la Testualità⁸. In tal senso, si comprende l'importanza assegnata all'«intertestualità», la cui nozione viene introdotta dalla studiosa bulgara per indicare la concezione bachtiniana – considerata anch'essa rivoluzionaria rispetto al formalismo russo. Infatti, il superamento di quest'ultimo sarebbe sancito dalla «dinamizzazione dello strutturalismo» operata dall'idea di «dialogismo del linguaggio», portata avanti dall'autore russo, nella quale «la "pa-

to un ruolo significativo nel percorso intellettuale di Todorov, come Roland Barthes e Gérard Genette, e che è proprio in relazione alla concezione della soggettività e dell'intersoggettività che assumono le oscillazioni proposte dai vari autori in tema di intertestualità. Per un'introduzione sulle possibili declinazioni ed evoluzioni dell'intertestualità si veda Cf. A. Bernardelli, *Intertestualità*, La Nuova Italia, Firenze 2000; Id. (ed.), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Morlacchi, Perugia 2010.

⁶ - J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in «Critique», 239 (1967), pp. 438-465. Il saggio di Kristeva faceva particolare riferimento al testo *La poétique de Dostoievskij* che troverà pubblicazione in Francia nel 1970, su traduzione di Isabelle Kolitcheff, corredato da uno scritto introduttivo della stessa Kristeva. Cf. Ead., *Une poétique ruinée*, in M. Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, Seuil, Paris 1970, pp. 5-27. Cf. J. Kristeva, *Le Texte du Roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, Paris 1970.

⁷ - J. Kristeva, *Sēmeiōtikē. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978 [1969], pp. 119-143. Ripubblicato anche in A. Ponzio (ed.), *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e del marxismo*, Dedalo, Bari 1977, pp. 105-137.

⁸ - R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 2002 [1964]. Non è casuale la presenza di Julia Kristeva e Philippe Sollers tra gli autori di riferimento indicati da Barthes per alcuni scritti degli anni Settanta (*S/Z*, 1970; *Sade, Fourier, Loyola*, 1971; *Dall'opera al testo*, 1971), che contraddistinguono il passaggio alla «testualità», così come le scelte stilistiche operate in Id., *Roland Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980 [1975]. Cf. A. Mirabile, *Roland Barthes tra "morte dell'autore" e biografia*, in «Intersezioni», 1 (2005), pp. 117-13; I. Pezzini, *Introduzione a Roland Barthes*, Laterza, Roma-Bari 2014, pp. 7-9.

rola letteraria" non è un punto (un senso fisso), bensì un incrocio di superfici testuali, un dialogo tra più scritture: dello scrittore, del destinatario (o del personaggio), del contesto culturale attuale o antecedente»⁹. Pertanto, la nozione di «intertestualità» indica il fatto che

ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come "doppio".¹⁰

Una sostituzione, o più esattamente una sussunzione, quest'ultima, evidenziata da Kristeva che segna la distanza rispetto alla lettura proposta qualche anno dopo da Todorov, dapprima in due contributi del 1979 e poi nella monografia del 1981, seppure mantenendo il neologismo coniato dalla compatriota bulgara¹¹.

Nella formulazione data da Kristeva la rete intertestuale e la dimensione relazionale cui apre il dialogismo bachtiniano si concretizzano sul piano strettamente poetico e quindi, per quanto post-strutturale, ancora interamente giocato nello

⁹ - J. Kristeva, *Sêmeiōtikē*, cit., p. 119. Cf. Ead., *Le Texte du Roman*, cit., pp. 88-90. Si potrebbe dire che Bachtin viene preso da Kristeva a modello di un superamento, quello del formalismo russo, che la sua stessa semanalisi intende realizzare rispetto allo strutturalismo francese. Operazione per certi versi simile a quella ravvisabile in Todorov, cf. T. Todorov, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Einaudi, Torino 1986 [1984], pp. 98-100.

¹⁰ - J. Kristeva, *Sêmeiōtikē*, cit., p. 121. La questione è alla base della concezione del «testo come produttività», rilevata qualche anno dopo da Todorov, la quale «suppone che tatticamente sia stata elusa la traslazione descrittiva del linguaggio e sia stata sostituita con un procedimento che, al contrario, faccia valere pienamente il suo potere generativo» (O. Ducrot – T. Todorov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, ISEDI, Milano 1972 [1972], p. 381). È la ricerca di un tale procedimento sostitutivo che spinge Kristeva verso alcune categorie bachtiniane profondamente rivisitate, tra le quali, sul piano semantico, «il ricorso alla polisemia (fino al punto in cui, come nel dialogismo di Bachtin, una stessa "parola" si riveli portata da numerose "voci", pervenuta all'incrocio di numerose culture)» (*Ibidem*).

¹¹ - Nel 1979 Todorov dedica a Bachtin il suo intervento al seminario di semiotica tenuto al Centro internazionale di semiotica e linguistica di Urbino (*Mikhail Bakhtine et la théorie de l'histoire littéraire, Documents de travail et prépublications*, Centro internazionale di semiotica e linguistica, Urbino 87, 1979). Nello stesso anno viene pubblicato il contributo *Bakhtine et l'altérité*, in «Poétique», 10 (1979), pp. 502-513. Il 1981 è l'anno di pubblicazione, per Seuil, della monografia, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine (Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990 [1981]), anticipata dal contributo *Mikhail Bakhtine et la théorie de l'énoncé* (in J. Trabant, ed., *Geschichte der Sprachphilosophie Und der Sprachwissenschaft*, De Gruyter, 1981, pp. 289-300).

spazio testuale¹². In esso, sono identificabili tre dimensioni poste in una relazione dialogica il cui esito sarebbe la pratica della scrittura-lettura:

il soggetto della scrittura, il destinatario e i testi esterni (tre elementi in dialogo). Lo statuto della parola si definisce perciò: a) *orizzontalmente*: la parola nella scrittura appartiene contemporaneamente al soggetto della scrittura e al destinatario, e b) *verticalmente*: la parola nel testo è orientata verso il corpus letterario anteriore e sincronico. Ma nell'universo discorsivo del libro il destinatario è incluso unicamente in quanto egli stesso discorso. Si fonde quindi con l'altro discorso (l'altro libro), in rapporto al quale lo scrittore scrive il proprio testo, di modo che l'asse orizzontale (soggetto-destinatario) e l'asse verticale (testo-contesto) finiscono per coincidere e per rivelare un fatto fondamentale: la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo).¹³

Quando Todorov redige la voce *Testo*, pubblicata nel 1972 all'interno del *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio* di cui era curatore assieme a Oswald Ducrot, aveva ben presente le riflessioni condotte da Kristeva¹⁴. In quelle pagine l'autore offre una lettura del neologismo piuttosto distaccata, una sorta di descrizione da un punto di vista esterno, dove l'attenzione è riservata soprattutto alla concezione di *produttività del testo* portata avanti da alcuni membri del gruppo *Tel Quel*, i cui esponenti principali erano proprio la stessa Julia Kristeva, Roland Barthes e Philippe Sollers. Una concezione che si oppone «a ogni uso comunicativo e rappresentativo – dunque *ri*-produttivo – del linguaggio»¹⁵. È in questo contesto che l'intertestualità affiora come strumento ed espressione di tale produttività:

il discorso stesso, che lungi dall'essere un'unità chiusa, non fosse che nel suo stesso lavoro, subisce il lavoro degli altri testi – "ogni testo è assorbimento

¹²- Infatti, nella lettura di Kristeva «Bachtin colloca il testo nella storia e nella società, considerate anch'esse come testi che lo scrittore legge e nei quali s'inserisce riscrivendoli. [...] il solo modo che lo scrittore possiede di partecipare alla storia diventa quindi la trasgressione di questa astrazione mediante una scrittura-lettura, mediante cioè la pratica di una scrittura significativa in funzione di (o in opposizione con) un'altra struttura. La storia e la morale si inscrivono e si leggono nell'infrastruttura dei testi. Così polivalente e plurideterminata, la parola poetica obbedisce a una logica che supera quella del discorso codificato e che si realizza pienamente soltanto ai margini della cultura ufficiale» (J. Kristeva, *Sêmeiōtikē*, cit., pp. 119-120). Cf. Ead., *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974.

¹³- J. Kristeva, *Sêmeiōtikē*, cit., pp. 120-121.

¹⁴- O. Ducrot – T. Todorov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, cit., pp. 381-386.

¹⁵- *Ivi*, p. 381.

e trasformazione di una molteplicità di testi” – è attraversato dal supplemento senza riserve e dall’opposizione sempre superata dell’intertestualità.¹⁶

Lo sguardo da “cronista” del 1972 assume un tono velatamente critico sei anni dopo, quando, in *Simbolismo e interpretazione* dedica un paragrafo a questa nozione, sottolineandone in senso problematico la pervasività e l’onnipresenza, richiamando la necessità di regole in grado di stabilirne la reale presenza, poiché «a voler vedere ovunque l’intertestualità, si perdono di vista i mezzi per identificare e distinguere i testi in cui questa svolge un ruolo costitutivo»¹⁷. Il rilievo sembra prendere criticamente posizione rispetto a quelle stesse concezioni affrontate nel 1972, ricondotte all’originaria formulazione di Kristeva. L’intertestualità per loro era, infatti, un elemento imprescindibile per quella infinita pluralità e differenziazione del testo che si realizza nella «scrittura-lettura»¹⁸. Tuttavia, la breve riflessione sull’intertestualità formulata nel 1978 si inserisce sullo sfondo del tentativo di enucleare gli elementi di quella «simbolica del linguaggio» che Todorov stava tentando di costruire e, pertanto, si colloca sul piano dell’analisi linguistica strettamente connessa a quel tema¹⁹.

La trattazione sull’intertestualità assume un respiro differente nella monografia su Bachtin del 1981, dove occupa un intero capitolo e gioca un ruolo essenziale nell’economia generale della lettura todoroviana dell’autore russo²⁰. Già sul piano linguistico viene dichiarato che «il carattere principale dell’enunciato, o in ogni caso quello più ignorato, è il suo carattere *dialogico*, ossia la sua dimensione intertestuale» e che «Al livello più elementare, è intertestuale ogni rapporto tra due enunciati»²¹. Rispetto alle affermazioni delle pagine di *Simbolismo e interpretazio-*

¹⁶ - *Ivi*, p. 383.

¹⁷ - T. Todorov, *Simbolismo e interpretazione*, Guida, Napoli 1986 [1978], p. 59.

¹⁸ - Oltre agli sviluppi dell’intertestualità ravvisabili tra gli autori di *Tel Quel*, Todorov aveva certamente presente la diffusione di tale nozione in quegli anni, di cui costituisce un esempio il numero monografico della rivista «Poétique» interamente dedicato all’intertestualità nel 1977, quando Todorov era ancora membro del Comitato editoriale. Cf., *Intertextualité* «Poétique», 27 (1977).

¹⁹ - T. Todorov, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano 1984 [1977], p. 397.

²⁰ - T. Todorov, *Michail Bachtin*, cit., pp. 85-103. Anche nel 1980 nella *Prefazione a La Poetica* di Aristotele, nella traduzione di R. Dupont-Roc e J. Lallot, Todorov ricorre all’aggettivo *intertestuale* per valorizzare l’apparato critico di commento del testo offerto dai curatori, dando così una sfumatura positiva al termine. Cf. Id., *Préface à Aristote, La Poétique*, a cura di R. Dupont-Roc e J. Lallot, Seuil, Paris 1980, pp. 5-6. Cf. E. Fabris, *La nozione di spaesamento in Tzvetan Todorov*, Il Filo di Arianna, La Spezia 2022, p. 24. Alla genesi del progetto editoriale, uscito nella collana *Poétique*, aveva partecipato lo stesso Todorov, come ricorda in T. Todorov, *La Poétique d’Aristote dans la collection «Poétique»*, in «Littérature», 182 (2016/2), pp. 17-18.

²¹ - T. Todorov, *Michail Bachtin*, cit., pp. 4; 85.

ne nella monografia su Bachtin non si tratta più di limitare il ricorso all'intertestualità al fine di metterne in luce l'apporto nell'ambito del simbolico, ma di riconoscerla quale elemento costitutivo dell'enunciato, tale da definirne il carattere principale: quello dialogico²². Era, in effetti, quest'ultimo a connotare la radice del termine utilizzato da Bachtin, tradotto da Kristeva con «intertestualità», e che Todorov assume precisando le sfumature semantiche:

²² - Infatti, l'enunciato è esito del "discorso" che costituisce la «manifestazione concreta della lingua» – altrimenti di per sé astratta, come astratta è la "frase" in quanto suo prodotto – che «si produce necessariamente in un contesto particolare nel quale entrano in gioco, non solo gli elementi linguistici, ma anche le circostanze della sua produzione», che sono extralinguistiche e includono gli interlocutori, tempo e luogo e i rapporti che vi intercorrono (Id., *Simbolismo e interpretazione*, cit., p. 7). Per questa ragione l'enunciato costituisce l'oggetto di quella «nuova scienza del linguaggio, a cui Bachtin darà il nome di *metalingvistika* [da noi qui tradotto *translinguistica*]» (Id., *Michail Bachtin*, cit., p. 4.). La soluzione trovata da Bachtin non è distante dalla nozione assunta da Todorov alla fine degli anni Settanta nella sua riflessione sul simbolico e per, alcuni aspetti, non è senza riferimento all'evoluzione della riflessione di Émile Benveniste sull'*enunciazione* e sul *discorso*. Inoltre, gli stessi termini della differenziazione stabilita nel 1978, tra lingua-discorso, frase-enunciato, significato-senso tornano nel volume su Bachtin, collocandosi entro la distinzione tra *linguistica* e *translinguistica*, dove la prima non è che scienza deputata all'analisi di un aspetto specifico del linguaggio che, quindi, necessita di essere inclusa nella seconda. Infatti, l'*enunciato*, o discorso, in quanto oggetto della *translinguistica*, è «il prodotto di un'operazione la cui materia linguistica non è che uno degli ingredienti; l'altro è rappresentato da tutto ciò che apporta ad una produzione verbale, il fatto della sua enunciazione, ossia anche un contesto storico, sociale, culturale, ecc., unico» (*Ivi*, p. 39). La necessaria articolazione tra linguistica e translinguistica ricorda quella tentata da Todorov tra lingua e discorso, che apre in direzione della simbolica del linguaggio quale esito di quel passaggio necessario per la scienza poetica che lo stesso autore aveva contribuito a fondare tra la seconda metà degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo. Nel volume su Bachtin la poetica sembra già aver assunto un senso più ampio, nella misura in cui viene precisata «l'impossibilità di calcare una scienza del discorso (come la poetica), su una scienza della lingua (la linguistica)» (*Ivi*, p. 38). È quest'ultima a divenire parte della prima, la quale costituisce un elemento essenziale del pensiero bachtiniano, come Todorov aveva già riconosciuto anni prima quando assegnava all'autore russo un ruolo preminente nella scienza poetica. La questione si specifica ulteriormente in quell'accezione translinguistica della poetica, per cui Todorov può affermare che «Bachtin elabora quella che si potrebbe chiamare una "poetica dell'enunciazione"» (*Ivi*, p. 5). La stessa che, anni dopo, Todorov richiamerà per connotare il pensiero dell'ultimo Benveniste, parlando di una «poetica dell'enunciazione» o «linguistica del discorso» concepita come interconnessione costante tra critica e linguistica (Id., *Emile Benveniste, vita di uno scienziato*, in Id., *I libri e la vita*, Garzanti, Milano 2019 [2018], p. 362). Tuttavia, risulta doveroso precisare che l'interpretazione della translinguistica sarà uno degli elementi sui quali Todorov opererà degli aggiustamenti nella lettura del 1984, riconducendo questo ambito entro una delle fasi-versioni di Bachtin, superata dalla transtestualità della critica dialogica, cf. Id., *Critica della critica*, cit.

Non ci sono enunciati isolati dagli altri enunciati – ed è questo un punto essenziale. La teoria generale dell'enunciato non è per Bachtin che una sorta di digressione inevitabile, che gli deve permettere di studiare quell'aspetto. Il termine che egli usa, per indicare la relazione di ciascun enunciato con gli altri, è *dialogicità*; ma com'era prevedibile, questo termine centrale è pregno di una pluralità di significati talvolta imbarazzante; un po' come ho sostituito "metalinguistico" con "translinguistico", userò dunque qui preferibilmente, per il suo significato più ampio, il termine *intertestualità*, introdotto da Julia Kristeva nella sua presentazione di Bachtin, mentre riserverò il termine *dialogico* a certi casi particolari di intertestualità, come lo scambio di battute tra due interlocutori, o la concezione della personalità umana elaborata da Bachtin.²³

Ciò che viene definito sul piano linguistico, quindi il carattere intertestuale dell'enunciato, è all'origine dell'intertestualità del testo che investe il piano estetico, quindi artistico e letterario, ed entrambi trovano piena realizzazione solo in quanto espressioni dell'intersoggettività, in senso dialogico, che connota le dimensioni antropologica ed etica²⁴. Un nesso che Todorov continuerà a sviluppare anche quando la nozione di «intertestualità» non verrà più esplicitamente richiamata, pur restando centrale sul piano stilistico, quale base di alcune scelte operate dall'autore negli scritti successivi al 1981. Ne costituisce un esempio *La conquista dell'America* che va chiaramente nella direzione di un dialogo a più voci, bachtinianamente *polifonico* e *dialogico*, nel quale la dimensione intertestuale, pur non essendo mai nominata, è di fatto ben presente: nelle citazioni, nelle allusioni a testi, discorsi e figure differenti. Un espediente particolarmente adeguato al tema del volume del 1982 che rispecchia il tentativo di *praticare* l'incontro con l'altro, la sua «scoperta», oltre che *raccontarlo* e che riflette ancora una volta quello stretto nesso tra intertestualità e intersoggettività²⁵.

²³ - T. Todorov, *Michail Bachtin*, cit., p. 85.

²⁴ - Cosio richiama giustamente tre declinazioni del dialogismo bachtiniano: «in quanto processo logico-semantico di comunicazione (ha un aspetto *discorsivo*); è passibile di applicazione nell'analisi dei prodotti letterari (ha cioè un aspetto *testuale*); è posto infine a definizione della natura umana in quanto strutturalmente inter-individuale (ha un aspetto *culturale*). Il dialogismo colloca accanto all'io-penso e all'io-sono anche un *io-dialogo* nella riflessione filosofica» (G. Cosio, *La firma umana: saggio su Tzvetan Todorov*, Jouvence, Milano 2016, p. 55). Tuttavia, riteniamo di poter considerare assieme l'aspetto discorsivo e quello testuale, alla luce della nozione di intertestualità, la quale è, inoltre, anche identificabile come l'altra faccia dell'intersoggettività che Todorov non declina solamente sul piano culturale ma anche antropologico e psicologico, cf. T. Todorov, *La vita comune. L'uomo è un essere sociale*, Raffaello Cortina, Milano 2023 [1995].

²⁵ - T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'altro* [1982], Einaudi, Torino 1984.

Un'operazione analoga viene condotta in altri esempi di «racconto esemplare», quale risulta essere il «romanzo d'apprendistato» che sancisce l'importanza della «critica dialogica», presentato in *Critica della critica*, così come alcuni scritti successivi. Ogni volta ad affiorare è lo stesso interesse di fondo per la dimensione dialogica della scrittura, nella convinzione che questa abbia a che fare con la vita, i cui tratti sono la socialità e la relazionalità che si sperimenta nello spazio dell'*inter-*: intersoggettivo e intertestuale. Dagli anni Ottanta in poi le scelte stilistiche di Todorov andranno in questa direzione e, come è stato giustamente sottolineato, procederanno sempre più verso l'incontro con la «fragilità» dell'esistenza e della memoria, integrando racconti e testimonianze, ricordi di persone comuni, unitamente alle epistole e alle biografie di personaggi noti²⁶. Questo perché quella realtà, inizialmente estranea al fatto letterario, e la sua interpretazione, progressivamente reintegrata, assumeranno un ruolo centrale e lo faranno tra le maglie del «quotidiano», delle imperfezioni su cui sempre più volentieri Todorov poserà lo sguardo. Cercando quella verità che non è altra dalla comprensione della «cifra umana»²⁷.

2. Intersoggettività

Tale cucitura linguistica-testuale-estetica-antropologica-etica è esplicitamente dichiarata dallo stesso Todorov mediante l'uso della nozione di «discorso»:

Non esistono più, dal tempo di Adamo, oggetti non nominati, né parole che non siano già servite. Intenzionalmente o meno, ogni discorso allaccia un dialogo con i discorsi già tenuti sullo stesso oggetto, nonché sui discorsi futuri [...] La voce individuale può farsi intendere solo a condizione di integrarsi nel coro complesso delle altre voci già presenti. Poiché ciò è vero non solo per la letteratura, ma per ogni discorso in genere, Bachtin è indotto a tracciare una nuova interpretazione della cultura [...] Il romanzo è per eccellenza il genere che favorisce

²⁶ - Cf. M. Yanakiéva, *Récit et vérité*, cit., pp. 30-31. Sullo stesso allargamento delle «maglie letterarie» si sofferma Tretyakov, quale esito ultimo del passaggio «dalla scienza alla letteratura». Cf. V. Tretyakov, *Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura*, cit., p. 14. A solo titolo di esempio si vedano: T. Todorov, *Una tragedia vissuta. Scene di guerra civile*, Garzanti, Milano 1995 [1994]; Id., *Gli altri vivono in noi e noi viviamo in loro*, Garzanti, Milano 2011 [2009]; Id., *Di fronte all'estremo. Vita e morte nei lager e nei gulag*, Garzanti, Milano 2016 [1991]; Id., *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano 2019 [2000]; Id., *La bellezza salverà il mondo*, Garzanti, Milano 2010 [2006]; Id., *Goya*, Garzanti, Milano 2013 [2011]; Id., *Elogio del quotidiano: saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Apeiron, Sant'Oreste 2000 [1997]; *Elogio dell'individuo: saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Apeiron, Sant'Oreste 2001 [2000]; Id., *Il caso Rembrandt*, Garzanti, Milano 2017 [2015].

²⁷ - Cf. T. Todorov, *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro*, cit., p. 16.

questa polifonia [...] la riflessione bachtiniana culmina in un'antropologia, e la teoria della letteratura è a sua volta superata dai suoi stessi risultati: è lo stesso essere umano che è irriducibile, eterogeneo, è l'essere umano che non esiste che nel dialogo; nel seno dell'essere si ritrova l'altro. Questa antropologia è articolata intorno agli stessi valori che, in Bachtin, dominavano già nella storia della letteratura, nella linguistica o nella riflessione sulla metodologia delle scienze umane: il divenire, l'incompiuto, il dialogo occupano sempre una posizione egemonica.²⁸

Ciò che Todorov afferma in relazione a Bachtin è applicabile al suo stesso pensiero, dove il nesso tra linguistica del discorso, estetica e antropologia avviene sul terreno comune dell'intersoggettività. Di quest'ultima è espressione il linguaggio, in quanto fenomeno concreto e complesso, inteso come «discorso» e non come «lingua», la cui natura relazionale e sociale consente di comprendere il radicamento dell'intertestualità, linguistica e letteraria, all'interno della stessa dimensione intersoggettiva e non in sostituzione di essa, come paventato da Kristeva. In tal senso, risulta coerente l'insistenza sul ricorso alla nozione di «enunciato», in quanto rinviante ai soggetti e al contesto di enunciazione, in merito alla quale ha giocato un ruolo tutt'altro che secondario Émile Benveniste²⁹. Da cui consegue la constatazione che

persino l'atto più personale, la presa di coscienza di sé, implica sempre già un interlocutore, uno sguardo altrui che si posa su di noi. [...] l'intersoggettività

²⁸ - T. Todorov, *Michail Bachtin*, cit., pp. 4-5.

²⁹ - In particolare, merita di essere ricordato il confronto avuto da Todorov con Benveniste a proposito della nozione di «enunciazione» nel 1968, durante lo scambio epistolare avvenuto nella fase preparatoria al numero 17 della rivista «Language» dedicato all'enunciazione, di cui Todorov era curatore. Cf. «Language» 17 (1970), cf. I. Fenoglio, *Déplier l'écriture pensante pour relire l'article publié. Les manuscrits de L'appareil formel de l'énonciation d'Émile Benveniste*, in É Brunet – R. Mahrer (edd.), *Relire Benveniste: réceptions actuelles des «Problèmes de linguistique générale»*, Academia Bruylant, Louvain la neuve 2011, pp. 263-304. La corrispondenza tra i due autori rivela l'interesse che Todorov matura in quegli anni per il lavoro di Benveniste, un interesse che resterà costante nel tempo la cui origine risiede nel tentativo di «studiare la "soggettività nel linguaggio", la presenza dell'uomo nei suoi enunciati verbali, ma allo stesso tempo e non meno fortemente, afferma la "linguistica nel soggetto", la presenza del linguaggio in tutte le azioni e i comportamenti umani» (T. Todorov, *Emile Benveniste, vita di uno scienziato*, cit., p. 360). Dal carteggio emerge anche la profonda influenza che alcuni rilievi del primo hanno giocato sulla formulazione definitiva del concetto di enunciazione da parte del linguista. Per un approfondimento di quest'ultimo punto si rinvia a G. Manetti, *Ci sono una o due concezioni di enunciazione in Benveniste? Verso la cosiddetta «invenzione del discorso»*, in M. Palermo – S. Pieroni, *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato e enunciazione*, Pacini, Pisa 2015, pp. 101-118, p. 113; E. Krásová, *Emile Benveniste et le rôle du «sens»*, in «Cahiers Ferdinand de Saussure», 71 (2018), pp. 127-138.

è logicamente anteriore alla soggettività. Ma se il linguaggio è, costitutivamente, intersoggettivo (sociale), e se d'altra parte è essenziale all'uomo, s'impone una conclusione: l'uomo è un essere originariamente sociale, che non si può ridurre alla sua dimensione biologica senza privarlo dei tratti che fanno di lui un uomo.³⁰

Vi è qui una significativa anticipazione della riflessione sull'alterità che stava occupando Todorov proprio in quegli anni – si noti che *La conquista dell'America* viene pubblicata l'anno seguente l'uscita della monografia su Bachtin – ma anche della concezione antropologica espressa in *La vita comune*, incentrata sul riconoscimento della dimensione relazionale e sociale dell'essere umano di cui l'intertestualità continua a essere manifestazione. Pertanto, quanto affermato in relazione a Bachtin risulta pienamente riconducibile alle più ampie considerazioni relative al carattere relazionale dell'essere umano.

Così, tra le pagine della monografia dedicata all'autore russo si legge: «nella relazione intertestuale, l'enunciato è considerato come testimone di un soggetto», e quindi del dialogo³¹. E, ancora, prendendo evidentemente le distanze dalla ferma indicazione del 1978, sostiene: «non esistono enunciati che siano privi della dimensione intertestuale [...] Bachtin sa dunque perfettamente che la dimensione intertestuale è onnipresente»³². Il passaggio risulta comprensibile alla luce dell'innegabile centralità che agli occhi di Bachtin-Todorov assume la dimensione intersoggettiva, al punto che l'intero percorso bachtiniano, ma lo stesso potrebbe dirsi per quello todoroviano, «trova il suo principio unificante in una convinzione [...]: l'interumano è costitutivo dell'umano. È questo, in termini generali, il nucleo di un solo e identico pensiero»³³.

L'interconnessione tra intertestualità e intersoggettività esprime la cucitura tra dimensione etica ed estetica, un ulteriore elemento bachtiniano assorbito da Todorov, e offre la strumentazione ideale per i suoi «racconti esemplari» e per la critica dialogica. Così come la tematica dell'alterità e la riflessione sulle dinamiche relazionali di riconoscimento, che occuperanno Todorov negli anni Ottanta e Novanta, trovano la propria radice nella concezione dialogica di Bachtin la cui pertinenza è, al contempo e inscindibilmente, etica ed estetica.

l'interiorità non è costituita che di confini, di frontiere, e nella parola essere si dovrebbe leggere "altro". Si capisce ora perché Bachtin attribuisca tanta impor-

³⁰ - T. Todorov, *Michail Bachtin*, cit., pp. 45-46.

³¹ - *Ivi*, p. 86.

³² - *Ivi*, p. 88.

³³ - T. Todorov, *Critica della Critica*, cit., p. 93.

tanza al dialogo. "La vita per sua natura è dialogica. Vivere significa partecipare a un dialogo: interrogare, ascoltare, rispondere, consentire ecc (31, p. 318 [...])"³⁴

Nel passo commentato da Torodov Bachtin poneva un assunto fondamentale: «"Essere significa *comunicare*"», e farlo in senso dialogico: «L'uomo non ha un territorio interiore sovrano [...] guardando dentro di sé, egli guarda *negli occhi l'altro e con gli occhi dell'altro*»³⁵. È questa l'accezione più ampia, poiché tesa a una comprensione globale dell'essere umano, di quell'assunto che poneva la relazione sul piano linguistico in senso interindividuale e intertestuale e che giustifica in entrambi gli autori l'importanza accordata alle nozioni di *enunciato* e di *discorso*, e, come ovvio, alle loro espressioni in ambito letterario. Piani che, lo abbiamo visto, sono strettamente interconnessi.

Un ulteriore esempio interessante sembra rintracciabile ne *La vita comune*, dove Todorov propone un'indagine antropologica incentrata sul carattere sociale e dialogico dell'essere umano. Nelle pagine introduttive al testo viene sottolineato il ruolo riconosciuto alla letteratura ma, in senso più ampio, a tutte quelle forme di «racconto esemplare» il cui impatto, e non il contenuto, è etico. Una distinzione, questa, che poggia su quella tra senso e significato, ravvisabile negli scritti degli anni Settanta, e spiega l'indifferenza verso la verità oggettiva dei fatti narrati³⁶. Così, nell'affrontare le scelte sul piano stilistico adottate nel 1995, Todorov, raggiunge il nucleo problematico della pertinenza etica della letteratura:

Ho fatto un uso più ampio del solito di opere di scrittori: poeti, romanzieri, autobiografi o saggisti [...] alcuni mi diranno che la letteratura, puro gioco formale degli elementi che la costituiscono, non indica che se stessa [...] altri aggrupperanno invece che la letteratura, vago riflesso del mondo, non si lascia ridurre a tesi suscettibili di essere inficcate o confermate. Posso rispondere agli uni e agli altri, che se la letteratura non ci insegnasse qualcosa di essenziale sulla condizione umana non ci preoccuperemo di tornare ogni volta su testi vecchi di duemila anni; e che se la verità letteraria non si lascia ridurre ai modi di verifica in uso è perché possono esistere molti tipi di verifica.³⁷

Molti tipi di verifica, perché differenti sono i tipi di verità. La questione anticipa la distinzione che successivamente verrà posta tra verità come «verità-conforme»

³⁴ - T. Todorov, *Michail Bachtin*, cit., p. 132.

³⁵ - *Ibidem*. Così, ancora in un passo di Bachtin: «"Soltanto nell'altro mi è data una viva esperienza interiore, esteticamente (e eticamente) convincente, dalla finitezza umana, dalla materialità empirica e delimitata"» (*Ivi*, p. 131).

³⁶ - Cf. T. Todorov, *Le morali della storia*, Einaudi, Torino 1995 [1991], pp. 137-205.

³⁷ - *Ivi*, pp. 9-10.

e «verità-in-divenire»³⁸. Scientifica la prima, letteraria ma inscindibilmente etica la seconda, in quanto radicata nell'interpretazione. È, infatti, una verità che si rivela, provvisoria e fragile quella che l'arte mostra e che l'essere umano sperimenta nella propria esistenza, connotata in senso relazionale e intersoggettivo. Ed è qui che appare con evidenza il radicamento del tema dell'intersoggettività all'interno di questa articolazione tra etica ed estetica, per cui «La verifica dei testi letterari non è strettamente referenziale ma intersoggettiva: consiste nell'adesione dei lettori, al di là delle frontiere, dei paesi o dei secoli»³⁹.

E ancora, con riferimento alla critica dialogica presentata in *Critica della critica*:

Noi aspiriamo a cercare la verità, non intendiamo considerarla come già data: è un orizzonte ultimo e un'idea regolatrice. [...] Per la critica dialogica, la verità esiste, ma non è in nostro possesso [...] accanto alla esplicazione per mezzo di leggi [...] bisogna praticare la comprensione della libertà umana. [...] Entrambe sono legittime e necessarie. Ma è *fra* le due che si situa, in qualche modo, l'attività più specifica e più importante del critico e dello studioso di scienze umane: *l'interpretazione come dialogo*, che sola permette di ritrovare la libertà umana⁴⁰

Bachtin fornisce un quadro antropologico al principio dialogico in risposta alle necessità rivelate dall'elaborazione della teoria estetica, soprattutto in ambito letterario, Todorov elabora la sua antropologia filosofica per fornire un quadro nel quale iscrivere la riflessione sull'alterità – inscindibilmente connessa alla questione relazionale, negli anni declinata sul piano culturale, sociale, etico e politico –, alla cui origine vi sono le riflessioni nell'ambito di analisi letteraria. Un passaggio che aprirà la dimensione dialogica bachtiniana dell'io-tu, verso il noi, passando per l'approfondimento dell'interesse per l'essere umano in senso antropologico ed esistenziale. È questo il punto di snodo per comprendere la successiva attenzione sulla "fragilità" e "incompiutezza" dell'umano, che si manifesterà con particolare evidenza nella ricerca della «verità comune», tanto sul piano etico e culturale, quanto negli studi sulla pittura.

³⁸ - *Ivi*, p. 141.

³⁹ - *Ivi*, p. 10.

⁴⁰ - T. Todorov, *Critica della critica*, cit., pp. 99-101. Corsivi nostri.

The recognition of spirituality between architecture and the sky. The case of megalithic astronomical heritage

*João Duarte Estevão Ramos**

Abstract: The duality of architecture, between its material and spiritual dimensions, reveals the symbolic nature of this human activity, which is capable of conveying messages about our condition as beings under the sky and on Earth, and about our understanding of the world. Since the dawn of our species, the contemplation of the sky has reflected a search for a spiritual connection with the cosmos. As such, this essay explores the spiritual dimension in architecture through megalithic astronomical heritage, highlighting how these structures reflect a sense of spirituality resulting from the relationship between architecture and the observation of the celestial vault, the Sun, and the Moon. In this sense, through the methodology presented, we seek to enlighten the reader on how megalithic monuments reflect spiritual and cosmological conceptions, providing a deeper understanding of the interaction between human beings, architecture, and their worldview.

Keywords: Architecture; astronomical heritage; spirituality; sky; megalith monuments

* joao.duarte.ramos@campus.ul.pt.

1. Introduction

The duality of architecture is clearly observable through the link between its material and spiritual realms, revealing its symbolic nature, which goes beyond its utilitarian function through its ability to convey meaningful messages and emotions regarding the very condition of the human being as a creature situated under the sky and on Earth.

A sense of spirituality in architecture implies the search for harmonization with an invisible order that is distinct from the physical realm of our existence in the world, leading human beings to a deeper and more comprehensive understanding of their lives and their environment. In this sense, it's not surprising that throughout history the search for a human connection with a sense of spirituality has often been expressed through the simple observation and contemplation of the sky. Since ancient times, the connection between humans and the sky has been fundamental to both the physical and spiritual aspects of our lives. The simple act of looking up at the sky not only helps human beings find their way around the land, but also gives rise to spiritual beliefs and rituals linked to architecture.

This essay seeks to explore the spiritual dimension that exists between architecture and the sky through megalithic astronomical heritage¹. These ancient structures demonstrate humanity's desire to understand its presence and position in the vast and unknown Universe. The deliberate layout and positioning of these monuments in relation to the phenomena of the celestial vault imply a strong link between their architecture, the observation of the sky and the spiritual beliefs of primitive humans. Thus, we seek to understand how megalithic astronomical heritage can convey a sense of spirituality to human beings themselves, since we believe that these monuments fulfil a spiritual function that is essential to human understanding of the Universe – because the relationship between architecture and spirituality involves not only the search for and the delimitation of shelter, but also the desire to connect with the Sacred, with the divine and with the very enigmas of the cosmos.

¹ - It should be noted that this essay only deals with megalithic monuments, but that these are not the only historical examples of architecture through which human beings have sought to establish a spiritual connection with heaven. In fact, megalithic monuments are just one of the typologies covered in the author's PhD thesis, which encompasses five distinct groups in its entirety: 1. the megalithic monuments; 2. the pre-classical temples and necropolises of Egypt; 3. the architectures of classical Greek and Roman antiquity; 4. the other ancient and/or so-called «archaic» cultures of astronomy (native peoples and tribes of America, the Middle East and India); and 5. the basilicas, cathedrals and churches with meridians.

To achieve this goal, the methodology employed in this essay is based on a multidisciplinary approach that uses methods such as theoretical analysis, literature review and the interpretation of historical evidence related to the megalithic astronomical heritage.

2. Spirituality and the duality of art and architecture

But what do we mean by the duality of architecture? In fact, we are referring to a concept intrinsic to its practice and discipline, which goes back to the very beginning of its history. This duality refers to the fundamental correlation between spirit and matter in the creation of the architectural experience, the constant connection between the concrete and the subjective, the abstract and the tangible; this being a central issue in the theory and practice of architecture and one that is deeply rooted in philosophy, aesthetics, and human culture itself.

Actually, architecture, like all art, thrives on this dichotomy. As objects of human creation, works of art belong to the physical and material dimension of our reality. However, their main function is to be appreciated as an aesthetic object, because, as Harries states, the work of art is always equal to the sum of the thing itself and its aesthetic component – work of Art = thing [object] (material) + aesthetic component (spiritual) –; and in the case of architectural works, they are the result of the sum of the functional shelter and its aesthetic complement – «work of architecture = building + aesthetic component»². As such, according to the author, we assume that a work of art, be it a painting, sculpture or other artistic expression, always understands its conception as producing two essential elements that are subtly related to each other: the object itself and its aesthetic component. The object refers to the physical and material dimension of the work, the concrete device that we can observe and touch. On the other hand, the aesthetic component is seen as the spiritual, subjective, and creative dimension of the work, which involves the artistic expression and the artist's intention. In architecture, the work presents itself as a balanced union between its practical functionality and its aesthetic expression. In other words, a work of architecture is not just a utilitarian object, but a pure manifestation or expression that seeks to harmonise the practical and functional needs of a building with its aesthetic elements, which convey a message and provoke an emotional response in the subject.

²- K. Harries, *Transcending Aesthetics*, in J. Bermudez (ed.), *Transcending Architecture Contemporary Views On Sacred Space*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2015, p. 214.

As Botton states, architecture always fulfils a dual function, as it not only serves the practical and material purposes of our reality, but also acts as a means of communication³. It is precisely through the very expression of architecture, its form, scale, composition of materials and layout, that buildings seem to *express themselves* and can *occasionally give us the impression that they are speaking to us about meaningful and moving things*⁴. This remarkable capacity of architecture leads us to look at architecture not just as a physical, material and utilitarian element, but as a vehicle for the symbolic expression of the human spirit; as a full form of individual, cultural and historical communication, which has the potential to impact our experience and interpretation of the world around us.

However, it will now be important to define what we mean by spirituality in order to understand how this concept is interpreted in the specific field of architectural practice and discipline. In this sense, according to Pérez-Gomez, we can see how spirituality is related to the "air", with the term *spiritus* – from the Latin term for breath, blow, breeze, air, spirit or soul, also related to the Greek term *pneuma* (πνεῦμα) – evoking an invisible dimension, personified by the breath of life or by the human breathing, which is always present in our daily experience⁵. Therefore, spirituality is not presented as something mystical, secret or obscure, but rather as something that encompasses the very availabilities and vulnerabilities that are part of human perception in a more mundane sense. Thus, a sense of spirituality refers to the awareness of the invisible dimension that permeates our existence in the world. It reflects an experience of awareness of elements that often go unnoticed, leading our Being to recognise them as having a profound and transcendent dimension. Therefore, the notion of spirituality presents itself as something more comprehensive within the reach of the individual and the community, as a state of deep relationship between the subject and their world, regardless of their religious beliefs or practices.

The aim of spirituality is to elevate the experience of the human condition to a state of inclusive wholeness through which we seek to achieve a holistic understanding of our place in the world, our subordination to our own inner Being and the experience of contact with the Sacred and the transcendent⁶. In turn, according to Tacey, spirituality presents itself as a constant search for a «sensitive, contem-

³- Cf. A. de Botton, *A Arquitectura da Felicidade*, Dom Quixote, Alfragide 2009, p. 86.

⁴- *Ibidem*.

⁵- Cf. A. Perez-Gomez, *Foreword*, in *Architecture, Culture, And Spirituality*, Routledge, London 2016, p. XVII.

⁶- Cf. T. Barrie – J. Bermudez – P. Tabb, *Introduction to Architecture, Culture, And Spirituality*, Routledge, London 2016, p. 5.

plative and transformative relationship with the Sacred»⁷. In addition, spirituality is understood as a reflection on the nature of our reality and as a journey of personal and inner transformation, where the search for the Sacred triggers a process of spiritual growth and development. It's not just a search for transcendent experiences, but also a path to self-knowledge and inner evolution.

3. Astronomy and the sky

For primitive human beings, the sky stood out as a singular element above their heads, constantly providing them with an orientation and perspective on the world. Today, however, in our urban culture, it is only in occasional situations, when we move away from the city and retreat to more remote and distant places that we rediscover the splendour of the firmament; we heal our «amnesia» and remember, if only for a few moments, «the power, mystery and beauty that have always been part of our interaction with the sky, and we're happy about it»⁸. It's about satisfying a need to understand our humanity and the phenomena of the world – as beings placed between the Earth and the sky –, anything else could do this job, but the sky, insofar as it repeats itself cyclically without any interference from our fellow human beings, does it in an exceptional way – one might even say «magical» –, even today⁹.

First, just by looking at the sky – by taking in its sweep, its majesty, and its mystery – we marveled, and wonder and awe we experienced made us feel a connection with the cosmos. We liked that feeling. We required it. It gave us an inkling of who we were, from where we came, and where we were going. Second, by watching the sky, keeping careful track of its rhythms and patterns, we understood relationships, scientifically and poetically. That understanding helped us feel at home in the universe. We still can't do without it.¹⁰

In this sense, let's realise that the relationship between human beings and the sky was established in the early days of our species through astronomy, one of humanity's oldest scientific disciplines and founded precisely on human spiritual, religious, and mythological practices. Astronomy is characterised as the scientific

⁷ - D. Tacey, *The Spirituality Revolution: The Emergence of Contemporary Spirituality*, Routledge, East Sussex 2004, p. 11.

⁸ - E. Krupp, *Beyond the Blue Horizon: Myths and Legends of the Sun, Moon, Stars, and Planets*, Oxford University Press, Oxford 1992, pp. 6-7.

⁹ - Id., *No Rasto De... As Antigas Astronomias*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1984, p. 18.

¹⁰ - Id., *Beyond the Blue Horizon*, cit., p. 2.

study of celestial bodies and the phenomena of the sky, standing out as a science of enormous importance throughout human history since it was presented as an essential tool for human beings to mark the passage of time, define their image of the cosmos and position their existence within the Universe according to Dolan¹¹. For primitive and ancient humans, the cycles of the celestial vault were presented as tools to orientate their existence in space and time, and as such, astronomy took on much more than the role of “pure” science. This discipline also adopted a fundamental Sacred component in the cosmologies, myths, and rituals of community life, and the first examples of architecture linked to the phenomena of celestial bodies were intended to establish a spiritual correlation between humans, the gods, the sky, and the Earth.

Astronomy can certainly be interpreted as a science, but it also represents a human form of spiritual quest that allows for the representation (and it will always be, as the history of astronomy attests), contemplation and exploration of the Universe and people’s relationship with it. Thus, the process of acquiring scientific knowledge – the need to search, the sense of questioning and the desire for enlightenment – can manifest itself as a form of transcendence capable of transporting human consciousness to something greater than itself, and in documented cases, since time immemorial and to this day, as a form of quest that sometimes reaches the expanded dimension of a spiritual character, as something capable of providing a sense of connection with the divine and with the mysteries of the Universe.

4. The cycles of the Sun.

In this sense, let’s realise that the rhythm of human life in the world accompanies the rhythm of culture itself and, in turn, that the rhythm of culture is constantly intertwined with the seasonal cycle and the cycle of the sky - and when we talk about the cycle of the sky we are immediately transported to the movements of the Sun in the celestial vault.

As we all know, the Sun (our star) constantly reveals its daily movement, *it rises approximately in the east and sets in the west, like all celestial objects*¹². The sky above us is generally interpreted as a dome extending in all directions from the horizon, and this representation is useful for illustrating astronomical phenomena and the trajectory of celestial objects as they travel across the sky. The moment when the Sun passes precisely over the meridian line, reaching its maximum angle

¹¹- Cf. M. Dolan, *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, Springer, Cham 2021, p. 5.

¹²- Cf. E. Krupp, *No Rasto De... As Antigas Astronomias*, cit., p.18.

in relation to this reference point, is recognised as the local apparent “midday”, which is relatively close to the midday indicated by our clocks¹³. This particular time of day indicates that the Sun has moved from the horizon line and reached its maximum elevation in the sky above the observer, before starting to move down towards the horizon again. This is one of the two most “simple” and comprehensible cycles of the celestial vault and a unit of time that we take for granted, the diurnal movement of the Sun that defines the 24 hours of our daily lives and demarcates its “rebirth” each morning and its “death” each evening.

However, there is a second apparent movement of the Sun that gives us a second unit of time. It stands to reason that just as the Sun moves in an “arc” over our heads every day, this same “arc” varies throughout the year, because *the annual solar movement defines the year, just as the diurnal movement defines the day*¹⁴. For an observer located on the Earth’s plane, the Sun’s trajectory changes position in the celestial vault due to the inclination of the Earth’s axis of rotation in relation to the celestial equator (23.5°), which is called the “obliquity of the ecliptic”¹⁵. If we take the northern hemisphere as a reference point – and the same happens in the southern hemisphere, only the other way round – as the Earth orbits the Sun we can see that its daily position in the sky changes slowly throughout the year. As the summer solstice (the day with the most hours of sunlight in the year) approaches, the Sun moves further and further north, forming higher arcs in the sky, which tells us that the Earth’s axis of rotation, on the northern hemisphere side, is aligned towards the Sun¹⁶. After the summer solstice, we observe daily that the Sun moves progressively southwards, forming lower arcs in the sky as the winter solstice approaches (the day with the fewest hours of sunlight in the year), which indicates that the Earth’s axis of rotation, now on the southern hemisphere side, is aligned towards the Sun¹⁷. This is the second cycle of the celestial vault that is clear to any observer positioned on the surface of the Earth’s plane, the 365 days of the Earth’s translation around the Sun, the 12 months of the year, and this same cycle is re-

¹³- Cf. *Ivi*, p. 19.

¹⁴- Cf. *Ivi*, p. 22.

¹⁵- The plane of the Earth’s orbit around the Sun, or the projection of the Sun’s apparent trajectory onto the celestial vault observed from the Earth, is called the “ecliptic”. This plane of the ecliptic is not perpendicular to the equator but has a rounded inclination of 23.5° (the exact value of this inclination is 23.26°) which is called “obliquity”, and it is precisely because of this factor that the Earth has its seasons. Cf. J. Belmonte, *Appendix to As Leis do Céu: Astronomia e Civilizações Antigas*, Mareantes Editores, Seville 2003, pp. 259-271.

¹⁶- Cf. P. Alvim, *Recintos Megalíticos Do Ocidente Do Alentejo Central: Arquitectura e Paisagem Na Transição Mesolítico-Neolítico*, Universidade de Évora, Évora 2009, p. 49.

¹⁷- Cf. *Ibidem*.

sponsible for the seasonal changes of the Earth itself, the four seasons (summer, autumn, winter, and spring). It is at the height of this cycle that the summer and winter solstices occur, taking place on 21 June and 21 December respectively, marking the moments when the Sun reaches its most extreme positions in relation to the equator. The equinoxes, the first days of spring and autumn, fall in the middle of the interval between the solstices, occurring on 21 March and 21 September, and mark the moments when the Sun reaches its medium position in relation to the equator.

Nevertheless, although history shows us that many monuments sought to harmonise and connect with the cycles of the Sun, let's bear in mind that unlike their alignment with the solstices, which are clearly marked by very apparent indications of the Sun in the celestial vault, their alignment with the equinoxes cannot be carried out using such a simple and direct observation methodology¹⁸ – a fact that is reinforced if we take into account that the Sun is not the only celestial body that provides us with a spatial and temporal orientation, but also a calendar reference. So it's important to realise that unlike the alignment of certain monuments with the sunrise or sunset on the summer and winter solstices, their alignment for the equinoxes proves to be substantially more complex to execute by simply observing the appearance of the Sun on the horizon line¹⁹. This is hardly surprising, as there is another celestial object whose observation from Earth's plane gives us another way of measuring and calculating time on Earth: the Moon.

5. The cycles of the Moon

In this regard, if the Sun is the "king" of the day, we assume that the Moon is the "queen" of the night, and these two celestial bodies are responsible for the alignment of countless monuments from prehistory and antiquity, and for a set of "polarised forces" that characterise some of the most characteristic dualities of the worldviews and histories of ancient peoples throughout space and time – day and night, male and female, light and darkness, good and evil, life and death, etc. –; because a lot of ancient knowledge about the cosmic order and the passage of time depended on understanding the lunar cycle and its relationship with the events of nature. And despite the superiority we sometimes attribute to the Sun itself, according to Krupp, the Moon is a fundamental element in timekeeping due to its *rapid and obvious changes*, and is still very relevant today, serving the Is-

¹⁸- Cf. C. Silva, *Neolithic Cosmology: The Equinox and the Spring Full Moon*, in «Journal of Cosmology», 9, 2010.

¹⁹- Cf. P. Alvim, *Recintos Megalíticos Do Ocidente Do Alentejo Central*, cit., pp. 50-51.

lamic calendar and determining the strict calculation of the Christian Easter, to name but two of the religions in the Book²⁰.

The lunar year is made up of approximately 354 days, a value that can be obtained by observing the Moon's synodic period²¹ (or lunation), which consists of 29 days, 12 hours, 44 minutes, and 2.8 seconds. This lunar year cycle is 11 days shorter than the 365-day solar year, which naturally means that, after a few years, the moons and seasons become out of sync, since the seasons follow the Sun and not the Moon, so this difference is counted as a whole month after two and a half years²². Regarding its cycle, the Moon, like the Sun, rises in the east on the horizon and moves westwards with each daily rotation of the Earth. But because the Moon moves around the Earth, it has a unique cycle that differs from the solar cycle. As Belmonte states, the movement of the Moon around the Earth is substantially more "capricious" since this natural satellite orbits *in a plane that is neither the equator nor the ecliptic*, but an inclined plane (5° in relation to the ecliptic), which makes its movements in the celestial hemisphere more complex and difficult to predict compared to the cycles of the Sun²³. In addition, the Moon's orbit changes over a period of about 18.6 years due to the «precession of the lunar nodes»²⁴, which characterises the rotation of the Moon's orbit about itself²⁵. As a result of this factor, the Moon, unlike the Sun, has not two, but four *lunar standstills* in this 18.6-year cycle, the *major lunastices*, with a declination of $\pm 28.5^\circ$ ($23.5^\circ + 5^\circ$), and the *minor lunastices*, with a declination of $\pm 18.5^\circ$ ($23.5^\circ - 5^\circ$), in both cases to the north and to the south²⁶.

Thus, the progression of the Moon's four phases – one of its most fascinating, if not "magical" features – is revealed to be the result of a series of changes in the Moon's appearance in the sky, resulting from the way the Moon, Earth and Sun are positioned in relation to each other as the Moon makes its orbit around the Earth. Starting with the "new moon", this is the phase in which the illuminated face of the Moon is turned to the opposite side of the Earth, making it invisible to the ob-

²⁰- Cf. E. Krupp, *No Rasto De... As Antigas Astronomias*, cit., p. 33.

²¹- The word "synodic", from the Greek word *sunodikós* (συνοδικός) and the Latin *synodicus* refers to the conjunction of two or more celestial bodies and is also used to describe the time that passes between two consecutive full moons, which is called a "synodic" month.

²²- Cf. J. Cashford, *The Moon Myth and Image*, Octopus Publishing Group, London 2003, p. 51.

²³- J. Belmonte, *Appendix to As Leis do Céu*, cit., p. 262.

²⁴- A lunar node is one of the Moon's two orbital nodes, i.e. two imaginary points in the sky that mark the meeting between the Moon's orbit and the ecliptic. It is precisely because of this factor that the Moon has four lunations, which occur in a nodal cycle of 18.6 years. (Cf. *Ivi*, pp. 259-271).

²⁵- Cf. P. Alvim, *Recintos Megalíticos Do Ocidente Do Alentejo Central*, cit., p. 49.

²⁶- Cf. J. Belmonte, *Appendix to As Leis do Céu*, cit., pp. 262-263.

server for around two days²⁷. After this phase of the Moon, the illuminated area becomes more and more visible as the Moon advances in its orbit, giving the sensation that its brightness is progressively increasing. Next, we have the “first quarter”, also known as the “crescent”, when half of the Moon is visible: a 90° angle is formed between the Moon, the Earth, and the Sun²⁸. During this phase, the Moon is to the east of the Sun and for this reason its illuminated part has a westward convexity. After the “first quarter” is the “full moon”, which occurs when the Moon is in opposition to the Sun, 180° apart, with its face towards the Earth fully illuminated by sunlight²⁹. Following the “full moon”, the second half of the lunar cycle begins, which follows a symmetrical pattern to the previous one, only in reverse, with the “third quarter” following the “full moon”. The “third quarter” occurs after the “full moon”, when half of the Moon is visible and a 90° angle is formed between the Moon, the Earth and the Sun, but now on the opposite side, since in this case the Moon is to the west of the Sun and its illuminated portion has its convexity directed eastwards – an illuminated portion that gradually diminishes until the return of the “new moon”³⁰.

6. Architectural astronomical heritage

As such, for primitive humans, the sky was used as an instrument of orientation, because before the existence of modern forms of navigation and timekeeping, societies were dependent on the rhythms and cycles of celestial bodies, making the myth and symbolism of the sky and its phenomena an essential strategy for passing on their knowledge throughout the generations³¹. In this context, the solar and lunar cycles were responsible for the way in which human beings interacted with the world, having a notable importance for their subsistence, since these cycles are of enormous importance for agriculture, while at the same time determining cultural, spiritual, and religious behaviours, such as the marking of dates or days of celebrations and festivals at astronomically significant times. According to Krupp, to ancient peoples, it must have seemed that astronomical indicators were both the cause and the symbol of the world’s great forces³². So, it’s not surprising that since the founding of the first civilisational settlements, humankind has set-

²⁷- Cf. E. Krupp, *No Rasto De... As Antigas Astronomias*, cit., p. 34.

²⁸- Cf. *Ibidem*.

²⁹- Cf. *Ibidem*.

³⁰- Cf. E. Krupp, *No Rasto De... As Antigas Astronomias*, cit., pp. 34-35.

³¹- Cf. M. Dolan, *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, cit., p. 5.

³²- Cf. E. Krupp, *No Rasto De... As Antigas Astronomias*, cit., p. 23.

tled in places suitable for observing and contemplating the sky itself, a factor that has led them to build large permanent public monuments in these same places in an attempt to establish a tangible connection with the celestial vault.

These monuments are now known as astronomical heritage and are defined as «the material evidence relating to astronomy and to social uses and representations of astronomy»; and these vestiges can assume various natures such as: I) tangible objects, monuments, places and landscapes with a connection to celestial bodies; II) movable objects, such as instruments and archives; III) intangible knowledge, such as primitive knowledge related to astronomy; and IV) natural environments that promote human interest in the phenomena of the celestial vault³³.

In turn, architectural astronomical heritage can be interpreted as the set of architectures with a clear connection to the sky and celestial bodies, as places with a tangible connection to the sky and the Earth, to space and time, with their orientation, composition, form and architectural expression clearly dependent on certain phenomena of the celestial vault, such as the movement of the Sun and Moon, the solstices and equinoxes, sidereal movements and markings, stellar references, asterisms, etc. In addition, the architectural astronomical heritage encompasses a range of typologies that are transversally marked by greater or lesser aesthetic affirmation – in the sense of «aesthesia», *aestesis* (αἴσθησις) – which is precisely what is consistent with an existential and questioning projection of the Universe in its expansive nature – and which would be said to contain a spiritual dimension from its beginnings until its gradual “scientification”, starting in particular with the Enlightenment in the case of Europe and the westernization it brought about.

It is in this context that we can identify megalithic monuments as an integral typology of architectural astronomical heritage. Megalithic monuments³⁴ constitute a heritage of inestimable and universal value, being composed of diverse structures that can be found in different parts of the world³⁵. These structures, erected thousands of years ago – from the Neolithic period to the Bronze Age and even beyond – are in some cases, more frequent than is often assumed, one of the oldest forms of human affirmation over the territory and of architecture: are a tes-

³³ - Cf. M. Cotte – C. Ruggles, *Introduction* to Id. (eds), *Heritage Sites of Astronomy and Archaeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, 2 voll, vol. I, International Council on Monuments and Sites – International Astronomical Union, Paris 2010, p. 2.

³⁴ - The word “megalithic” – from the Greek word *megalíthos* (μεγαλίθος), “large stone” (*me-gas* = large + *lithos* = stone) – is used to describe stone block structures characterized by the organization of menhirs or groups of stones into dolmens or more complex enclosures, such as stone circles, tombs, and temples.

³⁵ - Cf. M. Dolan, *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, cit., pp. 34-35.

timony to the skill and technical and cultural knowledge of primitive societies. However, the main function of megalithic monuments remains somewhat intriguing to this day and has been the subject of countless studies and speculations, without ruling out the funerary/commemorative function, which is well known in certain monumental types. According to Pedro Alvim (1970-2015), in the awakening of archaeology, especially in the British Isles, the assumption that megalithic monuments were places of worship for the Sun, the Moon or celestial bodies, as calendar instruments for measuring and marking time or as symbolic representations of the planetary system, lacks scientific consent, and therefore there is no clear knowledge about the "real" functionality of these monuments³⁶. However, there is now a consensus that these structures exclusively or cumulatively fulfilled two specific functions: a funerary function, and a ritual, sacral or spiritual function³⁷. And in fact, what has been established is that these monuments served as places of worship for human rituals and practices.

Settlers also began creating megalithic structures of stone and wood for living quarters, burials, and ceremonial or religious purposes. Many if not most of the earliest surviving monuments intended for ritual or spiritual usage had correlations with the heavens. Astronomy was practiced not for amassing scientific knowledge but rather as a vital part of community rituals.³⁸

7. Spirituality in megalithic astronomical heritage

How can megalithic astronomical heritage convey a sense of spirituality to human beings? To answer this question, let's start by noting that many of the megalithic monuments were used as mass graves, with the stones often stacked in such a way as to create burial chambers in which the bodies of the deceased were laid to rest along with offerings and funerary goods, and it is therefore accepted that these practices reflected beliefs about the afterlife and the essentially ritual role of death in prehistoric societies. In addition, in these specific places, prehistoric communities gathered to worship deities or to perform ceremonies directly related to significant astronomical events, such as the solstices and equinoxes. In fact, the very alignments and orientations of these monuments *constitute one of the most enigmatic typologies within the megalithic phenomenon*³⁹.

³⁶ - Cf. P. Alvim, *Recintos Megalíticos Do Ocidente Do Alentejo Central*, cit., p. 15.

³⁷ - Cf. P. Pereira, *Arte Portuguesa: História Essencial*, Temas e Debates, Lisbon 2014, p. 30.

³⁸ - M. Dolan, *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, cit., p. 34.

³⁹ - Cf. P. Pereira, *Lugares Mágicos de Portugal*, 8 voll., vol. I: *Paisagens Arcaicas*, Temas e Debates, Lisboa 2009, p. 64.

According to Pereira, based on existing studies, (Alvim; Belmonte; Bradley; Calado; Gonçalves; Hoskins; Krupp; Ruggles et. al.), the orientation of numerous megalithic funerary monuments with a corridor to the east points to a clear *importance of solar veneration* in relation to the ancestral cult of the Sun, which has a deep connection with the idea of the *rebirth of the dead*, who, after being placed in the ground under a *uterine symbolic-religious* element or device, would be reborn each morning with the rising of the Sun and the victory of light over darkness (the coming of the light and life of the day after the death and darkness of the night)⁴⁰. This suggests that there is a deep connection between these structures and the contemplation of the sky as a joint veneration of the Universe, Humanity and their ancestors within the three planes of existence – the sky, the Earth and the underworld. Thus, the alignment of these architectures with the Sun, the Moon and other phenomena of the celestial vault are often associated with elementary or developed forms of empirical astronomy, which could have its own connection with the Sacred stories and mythologies of primitive peoples, with the cycles of nature, life and death and, in turn, with the gods and our fellow human beings; a connection which provides an essential information on the location, orientation, “centering” and identification of these monuments, while at the same time giving them an “exceptional character” that allows humans to contact the divine⁴¹.

The alignment could be a monumental core that is central to a territory or region. It could thus be a place of assembly that contributes to the homogeneity and unity of a human group that recognizes it as a place to perform rituals (worship/honor of stele-menhirs, ancestor cult, deposition of offerings, place of exchange with communities outside the tribe).⁴²

In fact, according to Ruggles, most of the monuments incorporated alignments determined by the rising and setting of the Sun at the summer solstice, the winter solstice and the equinoxes. However, these prehistoric monuments are obviously not “observatories”⁴³. As the author exemplifies, funerary tombs (which clearly reveal their basic and primary function) even if they were oriented by certain phenomena of the celestial bodies, were not observatories in a formal sense – if we understand that they were built primarily to facilitate astronomical observation – but they do have a clear connection with the sky, which is encapsulated in the

⁴⁰ - Cf. Id., *Arte Portuguesa*, cit., p. 34.

⁴¹ - Cf. Id., *Lugares Mágicos de Portugal*, 8 voll., vol. II: *Arquitecturas Sagradas*, Temas e Debates, Lisboa 2009, p. 14.

⁴² - Id., *Lugares Mágicos de Portugal*, vol. I: *Paisagens Arcaicas*, cit., p. 67. (T.d.A.).

⁴³ - C. Ruggles, *Later Prehistoric Europe*, in *Heritage Sites of Astronomy and Archeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention*, cit., p. 28.

monument. In this sense, it's important to understand that the astronomical alignments of megalithic monuments clearly have a cosmological, spiritual, calendrical— as they mark the passage of time and the seasonal cycles of the Earth itself —, ritual and symbolic character based on the behavior of the groups, peoples and communities that built these monumental structures. If we look at the case of Newgrange, it is clear that it is not an observatory «in any sense of the word», because within its limited capacities at the time «people did not go to the lengths of building such a huge and impressive monument just so that someone could sit inside in the dark, among the bones of the dead, waiting to find out if the shortest day of the year had arrived»⁴⁴. What is clear is that the astronomical alignment of Newgrange expresses and communicates to us that in the consciousness of a community more than five thousand years old there was a clear, profound and highly important connection, on the one hand, between the Sun and the seasonal cycles, and on the other, between the Sun and the passage of time, providing us with vital information for understanding the way in which primitive prehistoric peoples understood and inhabited the cosmos⁴⁵.

The architecture of public monuments, great and small, can give the archaeologist important clues about the worldviews of those who built them. One reason is that their designs may reflect the perceived cosmos, revealing associations that existed in the minds of the builders, just as the solar alignment at the passage tomb of Newgrange in Ireland reveals a perceived connection between the Sun and the ancestors.⁴⁶

Megalithic monuments helped to reinforce the order of things in the world, leaving an indelible mark on the landscape, which inevitably influenced the worldviews of future communities⁴⁷. In this way, the architectural features of megalithic monuments can provide us today with significant knowledge about the symbolic and cosmological importance that a civilization attributed to the natural and built elements that made up its world and the terrestrial and celestial landscape itself. The creation and planning of megalithic monuments often encapsulated a more general — one might even say holistic — vision of the space that defined the ancient world, which was inevitably shaped both by the Earth's topography and geography but also by a sense of spirituality — one could even speak of a spirituality of the

⁴⁴ - Cf. *Ivi*, p. 34.

⁴⁵ - *Ibidem*.

⁴⁶ - *Id.*, *Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth*, ABC-Clio, Santa Barbara 2005, p. 271

⁴⁷ - Cf. *Ibidem*.

Earth – which was expressed spatially through the mythologies, rituals and cults of the civilizations of early humans⁴⁸.

In fact, after this clarification, it will be possible to identify countless millenary structures that fulfilled their primary function – funerary, spiritual or cultural – and that exercised, in parallel with it, a tangible connection with the sky – ranging from the megaliths of the British Isles with cases such as Newgrange, Stonehenge and Avebury, to Portuguese megaliths itself, with examples such as the *Stone Circles of Xerez*, *Portela de Mogos*, *Vale Maria do Meio* and the well known *Almendres* being some of the most notable cases of this primordial and ancestral connection. These remarkable megalithic monuments stand out as significant places of spirituality, ritual, worship and sharing delimited by spatial alignments referring to the territory, sacred geography, and celestial bodies, inevitably fulfilling a spiritual or religious function underlying the very spirit of the Earth and of stargazing. According to Pereira, we can understand how the constructive act of megalithic monuments clearly assumes an «exceptional character», and that the constant use of specific typologies over millennia is certainly not due to *the isolation of populations or technological limitations*, but rather to the spiritual power of their *magical-religious determinants*⁴⁹. *This is because the sky reveals itself in its entirety as infinite and transcendent – as a representation of the ganz andere* by excellence⁵⁰; or as Eliade states, simply observing and contemplating the celestial vault triggers (would trigger, we add), in itself, a spiritual experience⁵¹. In this sense, according to the author, we see how the celestial vault, physically unreachable to human beings, reveals itself as the domain of transcendent reality and “supreme truth”, acquiring the status of the dwelling place of the gods and the final destination of our fellow human beings, where it is believed that the spirits of the deceased will find their resting place. Therefore, the tangible connection to the celestial vault and the ascent towards the sky, materialized metaphorically through the megalithic monuments, acquires a spiritual connotation since these architectures allowed – and we can affirm that they still allow – human beings to symbolically

⁴⁸ - Cf. R. Bradley, *The Significance of Monuments: On the Shaping of Human Experience in Neolithic and Bronze Age Europe*, Routledge, London 1998, p. 108.

⁴⁹ - Cf. P. Pereira, *Lugares Mágicos de Portugal*, vol. I: *Paisagens Arcaicas*, cit., p. 59.

⁵⁰ - According to Rudolf Otto, the *ganz andere*, or «the totally Other», is a quality of the Sacred that is completely different from everyday reality, something that transcends human experience and that describes the experience of the *numinous* – from the Latin *numen*, divine, divine presence or will. Cf. R. Otto, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, Oxford University Press, Oxford 1924, pp. 5-7.

⁵¹ - Cf. M. Eliade, *O Sagrado e o Profano: A Essência Das Religiões*, Livros do Brasil, Lisbon 1983, p.128.

transcend their own mortal condition over the world and participate, to a certain extent, in the divine realm. Indeed, through the architecture of megalithic monuments, human beings acquire the ability to create places that can be considered as crossing points between worlds – between the sky, the Earth, and the underworld, between the domain of mortals and the realm of divinities – acquiring significant spiritual and cultural importance for the peoples who built them. In short, these *places illuminate the landscape or territory itself, giving it a dimension that it did not have before or that was not so easily assimilated*⁵².

8. Final considerations

Following these reflections, we can see how the spiritual experience of megalithic astronomical heritage arises from the need to create exceptional places capable of exerting a tangible link between the sky and the Earth, space and time; standing out as places of existential support that are experienced as possessing an ordering of the world, of the cosmos, of nature, of the human condition itself, and of the phenomena of the human spirit, inevitably transposing their meaning into the forms of their architecture – an interpretation that was gradually forgotten throughout the contemporary age and which deserves due attention from the history and criticism of architecture today. However, the link between architecture, astronomy and the Sacred is profound and of great importance in the history of humanity, with the aim of creating a meaningful experience of contact with the transcendent, the divine and the mysteries of the Universe. If architecture, and particularly the spiritual experience of architecture, presents itself as a form of language inevitably capable of expressing meaningful, immersive, and symbolic environments, megalithic monuments may well be seen as places of profound connection between the past, the present and the future; this experience being a reflection and testimony of the lasting importance of the image of the sky and the cosmos in human cultures.

In other words, throughout history, the phenomena of the celestial vault have been crucial to human beings, serving not only as physical and temporal guides, but also as carriers of spiritual and symbolic meaning. In turn, we reiterate that the link between the spiritual experience of architecture and astronomy can be observed from the most remote antiquity in cultures and traditions around the world, and for many societies, manifested in various forms and physical, material and/or sometimes associated with immaterial dimensions, such as the alignment of megalithic monuments with astronomical events, assuming an essential importance

⁵²- Cf. P. Pereira, *Lugares Mágicos de Portugal*, 8 voll., vol. II: *Arquitecturas Sagradas*, cit., p.11

for their life, for their subsistence and for the formulation of their cosmologies. In fact, since ancient times, observing the sky has been used as a means of worship, meditation, inspiration, contemplation, and veneration – and even as an anthropological position associated with the exercise of power. Contemplating the sky and its phenomena can induce in human perception a sense of humility and reverence, which allows human beings to exercise a spiritual connection with the divine, with the unknown and with something greater than ourselves.

So, let us understand that megalithic monuments can be interpreted as places of tangible manifestation of the connection between the sky and the Earth, between science and spirituality, and between the human being and the divine, providing us with an understanding of human existence and its search for meaning in this world. Ultimately, whether megalithic monuments can (or cannot) be considered as objects capable of conveying a sense of spirituality through their architecture depends on beliefs and personal and cultural perspectives, but it is this interrogation, the admitted possibility of the existence of the questioning, reflective, mysterious, sublime and ontological dimension of these monuments that leads us to believe that they present themselves as “portals” between the physical and the spiritual, and as a lasting reflection of the human being’s fascination with the sky.

9. Acknowledgements

This essay had the support of *CIAUD, Research Centre for Architecture, Urbanism and Design, Lisbon School of Architecture, Universidade de Lisboa*. The author would like to acknowledge Professor Jorge Nunes and Professor Paulo Pereira for their support.

Bibliography:

- Alvim, P. *Recintos Megalíticos Do Ocidente Do Alentejo Central: Arquitectura e Paisagem Na Transição Mesolítico-Neolítico*, Universidade de Évora, Évora 2009;
- Barrie, T. – Bermudez, J. – Tabb P., *Introduction to Id.* (eds.), *Architecture, Culture, And Spirituality*, Routledge, London 2016, pp. 1-11;
- Belmonte, J., *As Leis Do Céu: Astronomia e Civilizações Antigas*, Mareantes Editora, Lisboa 2003;
- Botton, A., *A Arquitectura Da Felicidade*, Dom Quixote, Alfragide 2009;
- Bradley, R., *The Significance of Monuments: On the Shaping of Human Experience in Neolithic and Bronze Age Europe*, Routledge, London 1998;
- Cashford, J., *The Moon Myth and Image*, Octopus Publishing Group, London 2003;

- Cotte, M. – Ruggles, C., *Introduction to Id.* (eds), *Heritage Sites of Astronomy and Archaeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, 2 voll., vol. I, International Council on Monuments and Sites – International Astronomical Union, Paris 2010, pp. 1-12;
- Dolan, M., *Decoding Astronomy in Art and Architecture*, Springer, Cham 2021;
- Eliade, M., *O Sagrado e o Profano: A Essência Das Religiões*, Livros do Brasil, Lisboa 1983;
- Harries, K., *Transcending Aesthetics*, in J. Bermudez (ed.), *Transcending Architecture Contemporary Views On Sacred Space*, Catholic University of America Press, Washington, D.C. 2015, pp. 208-222;
- Krupp, E., *No Rasto De... As Antigas Astronomias*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1984;
- Krupp, E. *Beyond the Blue Horizon: Myths and Legends of the Sun, Moon, Stars, and Planets*, Oxford University Press, Oxford 1992;
- Otto, R. *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, Oxford University Press, Oxford 1924;
- Pereira, P., *Lugares Mágicos de Portugal*, 8 voll., vol. I: *Paisagens Arcaicas*, Temas e Debates, Lisbon 2009;
- Pereira, P., *Lugares Mágicos de Portugal*, 8 voll., vol. II: *Paisagens Arcaicas*, Temas e Debates, Lisbon 2009;
- Pereira, P., *Arte Portuguesa: História Essencial*, Temas e Debates, Lisbon 2014;
- Perez-Gomez, A., *Foreword*, in Barrie, T. – Bermudez, J. – Tabb P. (eds.), *Architecture, Culture, And Spirituality*, Routledge, London 2016, pp. XVII–XIX;
- Ruggles, C., *Ancient Astronomy: An Encyclopedia of Cosmologies and Myth*, ABC-CLIO, Santa Barbara 2005;
- Ruggles, C., *Later Prehistoric Europe*, in Cotte, M. – Ruggles, C. (eds.), *Heritage Sites of Astronomy and Archaeoastronomy in the Context of the UNESCO World Heritage Convention: A Thematic Study*, 2 voll., vol. I, International Council on Monuments and Sites – International Astronomical Union, Paris 2010, pp. 28-35;
- Tacey, D. *The Spirituality Revolution: The Emergence of Contemporary Spirituality*. Routledge, East Sussex 2004.

Sitography:

- Silva, C., *Neolithic Cosmology: The Equinox and the Spring Full Moon*. in «Journal of Cosmology» 9, 2010, pp. 2207-2216. <https://thejournalofcosmology.com/AncientAstronomy113.html>.

Revelation At Hand: Artistic Distance, or Prophetic Sense

*Jesse Goodman **

Abstract: This essay draws upon the critical theory of Walter Benjamin to give an account of the nature of “prophecy” in poetry and poetic interpretation. The other primary interlocutors of the paper are Frederic Jameson, in the paper’s first half, and W.B. Yeats in its second. The first section draws upon Jameson’s writing to create an argument for why prophetic writing has fallen out of style, romantic-early modernist writing. I conclude by using Benjamin’s theories of history to point to a potential revival of this idea of prophecy, in the construction of a “re-modern” moment.

Keywords: Walter Benjamin; W.B. Yeats; Frederic Jameson; modernism; prophecy

* goodmanj3@duq.edu

somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
 A gaze blank and pitiless as the sun,
 Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.¹

In Yeats' apocalyptic vision of the mid-war interregnum, «The best lack all conviction, while the worst/Are full of passionate intensity.»² What the poet managed was so successful that it has become obscured – a statement of prophecy. By prophecy, I mean a statement of social commentary and critique with ongoing usage beyond its immediate moment, a definition I derive from Walter Benjamin's writing on the afterlives and redemption of artworks.³ That Yeats' poem has had such an afterlife, being cited and copied in infinite contexts, speaks to its interpretive distance from the viewer.⁴ In the gap between audience and work, the critical reader becomes imbued with the ability to charge art with new, prophetic meaning.

The essay works from this assumption to first argue that the ability to perform this critical prophetic reading is dependent upon the "aureatic" distance between the viewer and the artwork, a distance which is lost in the commercial fetishization and immediacy of artworks in the Jamesonian postmodern. It will then work back to Benjamin, elucidating his account of the aura and the artwork before addressing "why" the necessary distance is lost between item and viewer. Section 2 will then

1 - W. B. Yeats, *The Second Coming*, in *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Wordsworth Editions, Hertfordshire 1994, p. 159.

2 - *Ibidem*.

3 - The primary essays of Benjamin with which I engage are: *On Language as Such and the Languages of Man*; *Goethe's Elective Affinities*; and *On the Concept of History*. Further reading to flesh out this conception of prophecy, upon which I drew while writing this essay: I. Balfour, *The Rhetoric of Romantic Prophecy*, Stanford University Press, Stanford 2002; S. Goodheart, *Back to the Future: The Prophetic and Apocalyptic in Jewish and Christian Settings*, in *The Prophetic Law: Essays in Judaism, Girardianism, Literary Studies, and the Ethical*, Michigan State University Press, East Lansing 2014; and N. O. Brown *The Prophetic Tradition*, in «Studies in Romanticism» 21/3 (1982), pp. 367-386.

4 - There are too many examples to list, from Chinua Achebe's *Things Fall Apart* and Joan Didion's *Slouching Toward Bethlehem* to Robert Bork's *Slouching Toward Gomorrah*. This last inspired a *The Paris Review* commentary by Nick Tabor, who remarked « 'The Second Coming' may well be the most thoroughly pillaged piece of literature in English.» (*No Slouch* published April 7, 2015: <https://numerocinqmagazine.com/2011/10/14/eternal-recurrence-the-permanent-relevance-of-william-butler-yeatss-the-second-coming-essay-by-patrick-j-keane/>). My personal favorite pillaging (and the one closest to what I mean by prophetic criticism), was written by Patrick J. Keane. Cf. P. Keane, *Eternal Recurrence: The Permanent Relevance of William Butler Yeats's 'The Second Coming'*, in «Numero Cinq Magazine» 2/10 (2011).

turn to Benjamin and Yeats to address the nature of prophetic reading in cases where it can be present. The paper will conclude by drawing upon Benjamin's account of history to lay a philosophical groundwork for the potential reclamation of this form of prophetic artwork and engagement.

1. The Gyre Widens

We should begin with a conclusion: Frederic Jameson famously regards the modernist epoch as supplanted. Art is completely saturated by capital; the notion of an art set apart from the culture industry becomes inconceivable. The commodity form is indistinguishable from the artwork – works are themselves nothing over and above their status as market creations. Even the rebellious aspect of modernist art is subsumed into the system itself. There is no longer a line between “higher” and “lower” art; both are nothing besides particular fetish forms. The resistance of postmodern art to interpretation takes this further – in its immediacy there is nothing far enough away to hunt.⁵

Jameson first discusses this dynamic in relation to Warhol's *Diamond Dust Shoes*, where he refers to depthlessness as «a new kind of superficiality in the most literal sense.»⁶ The superficiality in question is a “flatness,” tied to what he calls “the waning of affect.” In a postmodern context, emotion is no longer appropriate to treat in the manner of modern art – or even modern subjects, who Jameson treats as if even subjectivity itself dissolves into depthless appearance. In an alternative account, one could argue with Anna Kornbluh that there is “too much” emotion, a flattening of artwork down to affect; the result is the same, and interpretive distance is lost.⁷ Jameson thus contrasts the Warhol with a similar Van Gogh painting: «if this copiously reproduced image [the Van Gogh] is not to sink to the level of sheer decoration,» interpretive action must be taken on the part of the audience, to reconstruct it as a «symbolic act.»⁸

Meanwhile, the waned affect of *Diamond Dust Shoes* renders it a “dead object,” existing in a museum full of such things; it is encountered «with all the contingency of some inexplicable natural object.»⁹ The art is nothing over and above its objecthood; it is a mere commodity. Jameson notes that while Warhol's artwork

⁵- Cf. A. Kornbluh, *Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism*, Verso, London 2024, pp. 5-7.

⁶- F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in «New Left Review» 146 (1984), p. 60.

⁷- A. Kornbluh, *Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism*, cit., p. 13.

⁸- F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 58.

⁹- *Ivi*, pp. 59-60.

is fully engaged with this contradiction, it lacks critique; his paintings «ought to be powerful and critical political statements» but they are not.

It is as though the external and coloured surface of things – debased and contaminated in advance by their assimilation to glossy advertising images – has been stripped away to reveal the deathly black-and-white substratum of the photographic negative which subtends them.¹⁰

Bereft deeper content, reduced to the mere flat image, the *Diamond Dust Shoes* and other pop art works are pure fetish item. As such, they do not serve an artistic end but a market purpose.

The commodity form's capture of the art-object is symptomatic of the same epoch-defining shifts to which Jameson ascribes the waning of affect. The individual self is rendered schizoid when it loses its ability to «extend its pro-tensions and re-tensions across the temporal manifold» – the subject is obliterated by its loss of footing in a real history, replaced by historicity.¹¹ «The past as 'referent' finds itself gradually bracketed and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts.»¹² In historicity, the temporal footing which generates the subject is replaced by a simulacrum of history-images.

Jameson ties the loss of the referent to the development of capitalist technology; importantly, the ultimate root causes remain for him the structural contradictions of capital.

Consumer capitalism, far from being inconsistent with Marx's great 19th century analysis, constitutes on the contrary the purest form of capital to have yet emerged... This purer capitalism of our own time thus eliminates the enclaves of precapitalist organization it had hitherto tolerated and exploited.¹³

Postmodernism occurs as machine power enables capital to fully dominate the cultural sphere of human consciousness. The culture industry has won. Art becomes object, and cannot be defined by any sense of value beyond the monetary.¹⁴

Here Jameson follows the Frankfurt School theorists, especially Theodor Adorno and Walter Benjamin – it is Benjamin's writing on the "aura" of a work of art

¹⁰ - *Ibidem*.

¹¹ - *Ivi*, pp. 70-73.

¹² - *Ivi*, p. 66.

¹³ - *Ivi*, p. 78.

¹⁴ - The original deployment of the term "culture industry" can be found in T. Adorno and M. Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, trans. E. Jephcott, in *The Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford University Press, Stanford 2002, pp. 94-136.

and its disappearance in the closing gap of “distance” between art and spectator that most closely prefigures Jameson’s tack. Benjamin’s conception of the artwork as subject to the changes of time and technology is a helpful springboard for understanding the changes in art of our time. The loss of the aura, most famously described in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* but also in the earlier *Short History of Photography*, is an articulation of the spiritual or “theological” aspect of what Jameson calls “depthlessness;” the overwhelm of the traditionally unreachable parts of the artwork by a flattening illumination, and the subsequent reduction of art to product.

Benjamin’s use of the term “aura” is complicated by the fragmentary nature of his writing on the subject; his intellectual project is difficult to approach, being not only short by his early demise, but also impacted by the unsystematic style of his writings. His dissertation on German Romantic Literary criticism provided the intellectual backdrop for a career which, despite twists toward Marxism, stayed within that disparate mode. His critical approach is thus difficult to synthesize into a single, unified project. A young Benjamin wrote the following to a friend:

Whatever its effect, poetic, prophetic, objective, I can, in general, only understand literature as magical, that is, unmediatable. Every salutary, yes, every act of writing which is not catastrophic in its innermost nature has its root in mystery (of a word, of language). Although language may appear to be effective in so many forms, it will not be so through the mediation of its content; rather it will be effective through the purest opening up of its dignity and essence. And, if I disregard other forms of its effectiveness - such as poetry and prophecy - it seems to me, over and over again, that the elimination of the unsayable in language so that language attains the purity of crystal is the form given to us and most accessible to us in order to have an effect within language and, by this means, through language...¹⁵

The origin of this approach to language, with its goal of accessing the unsayable, is to be found in the fragmentary early works of Romantic criticism, particularly Schlegel’s *Athenaeum*. The only one of Benjamin’s major works which does not adopt this literary form is the dissertation itself.¹⁶

¹⁵ - W. Benjamin, “Briefe 1”, pp. 126-127, cited in P. Lacoue-Labarth, *Introduction to Walter Benjamin’s “The Concept of Art Criticism in German Romanticism”*, in B. Hanssen and A. Benjamin (eds.), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London 2002, p. 12.

¹⁶ - P. Lacoue-Labarth, *Introduction to Walter Benjamin’s “The Concept of Art Criticism in German Romanticism”*, cit., p. 12.

The fragmentary nature of Benjamin's writing should influence our approach to the aura. Benjamin's project, from its earliest appearance, is concerned with the creation of an uncertain space within the reader – the reading is itself transformational.¹⁷ This can be seen even in what Lacoue-Labarthe calls the "secret core" of the dissertation – «the senseless and orgiastic disclosure of all the secret sources of tradition which ought to have overflowed unswervingly into the whole of humanity.»¹⁸ The revelation of such a secret history, and the bringing into being of its full messianic experience in the community, is at the heart of the Benjaminian project.

Benjamin lived in a period where the full pot of history seemed to boil over – Jameson's reading of Benjamin presents us two senses in which this is true: first, immanently, Blitzkrieg panzers sweeping the Maginot Line, and secondly the more figurative "end of Marxism" in the decay of historical thinking.¹⁹ The same breakage between "history" and "historicity" Jameson posits in *Postmodernism* can be found in Benjamin's writing. What Jameson called "depthlessness," the reduction to mere fetish, is what remains of the work of art without aura. And it is key to both thinkers that their chosen term emerges from the impact of photography.

Benjamin's *Short History of Photography* refers to Eugene Atget's architectural photographs of Paris as a forerunner of surrealism – it is here that he determines aura slips totally away, «like water from a sinking ship.»²⁰ In the short history, it is very clear that the eradication of the aura is not solely the product of technological advance (though it very much is that) but also the production of a particular attitude among photographers. He attributes photographers after Atget a desire to represent every nook of reality, allowing the full light in; contrary to prior trends of photography (an artificial darkening process, which sought to maintain the aura-like qualities of limited, early photography), «he sought the forgotten and the neglected, so such pictures turn reality against the exotic, romantic, show-offish resonance of the city name.»²¹ In Atget, the photograph begins to take on the qualities and potentialities of reproduced (and reproducible) art.

17 - F. Jameson, *The Benjamin Files*, Verso, New York 2022, p. 17.

18 - P. Lacoue-Labarthe, *Introduction to Walter Benjamin's "The Concept of Art Criticism in German Romanticism"*, cit., p. 17.

19 - F. Jameson, *The Benjamin Files*, cit., 219-221.

20 - W. Benjamin, *Short History of Photography*, trans. E. Jephcott and K. Shorter, in *Selected Writings vol 2, part 2*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 1999, p. 518.

21 - *Ibidem*. It is worth mentioning also a quirk of this essay, which attributes the term "aura" both to something natural and to a literal halo-like element of early photography's reproductive mechanism. It is my belief that this is intended to further illustrate Benjamin's technological progression from the early photograph (an improper reproduction) to portrait photography (arti-

What is the aura, then? The aura is a strange weave of space and time: the unique appearance or semblance of distance, no matter how close it may be. While at rest on a summer's noon, to trace a range of mountains on the horizon, or a branch that throws its shadow on the observer, until the moment or the hour become part of their appearance-this is what it means to breathe the aura of those mountains, that branch.²²

Aura is that feeling which exists before the object is in the possession of the spectator. It is the extra-verbal sublime feeling of being incorporated "into" the distance between the object and the spectator; in the transient experience of the aura of a work of art, one experiences the stilling of time into the full finitude of history.

This is why losing the aura is so dangerous for Benjamin. For him, the turn from art into reproducibility is the aestheticization of politics – and from there, the descent into fascism. Fascists deny the ability of citizens to organize for their rights (as they cannot compromise the property structure of society), but the energy of the masses must still be "expressed."²³ Fascism is a release valve for this tension; it prevents a revolution from developing by channeling mass energy into political life. The aesthetic reorientation of political life, which mirrors the aura-obliterating immediacy of mass art, shares in its character. Benjamin quotes Filippo Marinetti that the "new literature and new graphic art" will be of a piece with the ultimate fascist project: war.²⁴

War is the only venture which can create a mass politics while fundamentally altering nothing of the existing superstructure. It is thus the natural end of an aestheticized politics; the only place such a politics can go is an outward expenditure of energy in an "unnatural utilization" of modern warfare – the most immediate art imaginable. «Through gas warfare» he writes, «the aura is abolished in a new way.» The immediacy of warfare satisfies the tastes of a public whose desires have been radically limited by the advancement of mechanical reproduction, a public who Benjamin noted earlier in the same essay have been thrust, half-awake,

ficially using darkness to simulate aura) to Atget (auraless, reproducible). Regardless, the relationship between the two passages seeming to attribute the aura to separate loci is an interesting problem, and one future research may wish to investigate.

²² - *Ivi*, pp. 518-519.

²³ - W. Benjamin, *Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, 3rd Version*, trans. H. Zohn and E. Jephcott, in *Selected Writings Volume 4*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 2006, p. 269.

²⁴ - *Ibidem*.

into the seat previously held by the critic.²⁵ War is the ultimate aesthetic “distraction”.

The essays on aura not only precipitate the Second World War but the commercial status of wars he could not possibly have foreseen. The immediacy of the artwork will render the artwork itself totally unnecessary – once the great distance is transgressed, then eventually the artwork will be supplanted by the visceral potential of life itself, now also stripped of its aura by the flash of blood and iron. The key turn of Jamesonian postmodernism is the scattering of the individual self under the domination of hyper-speed industrial capitalism. The singular absent-mindedness of the public is supplanted by the “schizophrenic” non-individual of late capitalism, and the aesthetic warfare idealized by the fascists is turned inward to an aestheticized, conflict-riven “self.”

With art supplanted by life (and then life by the shift toward scattered interiority), the art-object is reduced to mere-object. And as an object, it is subject to commodity fetishization. Remembering Jameson’s chosen example of the *Diamond Dust Shoes*, we can see how the piece both intentionally reflects this cultural moment and is a literal product of it. A self-aware market product remains a market product. The artwork is a painting copied from a photograph – like many of Warhol’s works in this period, it is derived from a polaroid – an ironic wink to the artifice of a painting culture broken down by the immediacy of photography. The content of the picture, women’s luxury shoes, draws attention to the commodified nature of the work itself, while its main gimmick, the presence of real diamond dust in the paint turns the object into a luxury product; it is literally more valuable because of the gimmick. It also plays in contrast to Van Gogh’s depiction of working life; from Warhol can be concocted a grand story about socialites in the big city. A final twist: the painting’s sale price, in 2023, was 945,000 U.S dollars.²⁶

Inflation of the art market comes downstream of the objectification of art. Only in a world which considers paintings objects like any other could their value be inflated in this way – the painting “as painting” does not have value as such, but is reified via its objectification into a site of exchange value. This is the secret of the art market: that it has nothing to do with art as such, or even the desire of the public for art. The exchange itself dominates. The artwork is a placeholder for imagined future value, and as such is not art at all; it need not even be perceived, considering the number of paintings currently taking up warehouse space in the Swiss Freeport.

²⁵ - *Ivi*, pp. 259-260.

²⁶ - A. Warhol, *Diamond Dust Shoes*, in *Christies’s*, May 23rd, 2023 <https://www.christies.com/en/lot/lot-6425004>

Hito Steyerl's account of the Freeport makes clear points regarding art's autonomy in an age of dominance by internationalized capital. A "duty free" artwork, decentralized from the previous epoch's ties of material instantiation and cultural life, is in some sense free; it seems to float above and around the physical universe in a way Benjamin's aureatic painting never could. But as Steyerl points out, this freedom is based upon a trade: instead of dependence upon persons, art becomes dependent upon a global economic system, and further the global violence which that system relies upon.²⁷ Anything can be art, because art is anything: the art is objectified, and the object is artified. And any of these objects can become pawns in the games of either investment, or (in Steyerl's example), Middle Eastern insurgencies.

As money predominates, even the independent cultural institutions surrounding visual art become reliant upon market vicissitudes to stay afloat. This is perhaps seen nowhere better than in the collaborations between museums and representatives of the fashion and music worlds, the barriers of which are increasingly broken down in the contemporary culture industry. In the last two decades, figures such as Virgil Abloh have come to bridge the gap between commercial fashion and high art, following largely from the example set by Warhol. Advocates of this trend see in the breaking down of commercial barriers a sort of democratization, of access being granted to voices traditionally outside the art world.²⁸ Abloh himself articulated this view regarding one of his own gallery installations:

In a large sense, the biggest education device in art is fashion – fashionable things. Style. Now that sort of epiphany, it's one of those blurry lines that lends a space for people to create. I think we both see this huge explosion on a highway that no one's playing in. Everyone's still in the same lane. The kids standing at Supreme, or wearing the latest fashion trend: imagine how much they've invested in their apartment, or specifically how much they've spent in their closet, cost per square inch. They could probably afford this painting!

My thought was, "It doesn't matter what sells. What matters is that it exists."²⁹ It does not matter, to Abloh, what art "is" – it matters that it takes up space in the market of exchange. The winking humor in Abloh's articulation, that the acquisition of a luxury couch can imbue one with aesthetic wisdom, is the direct result of the scattering of the late capitalist subject. As Natasha Degen writes:

²⁷ - H. Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Verso, London 2017, pp. 105-107.

²⁸ - N. Degen, *Art After Warhol*, Reaktion Books, London 2023, pp. 61-63.

²⁹ - D. Blasberg, *Future History: Murakami and Abloh*, in «Gagosian», 2018, <https://gagosian.com/quarterly/2018/05/01/future-history-takashi-murakami-and-virgil-abloh/>.

if fashion inculcates an aesthetic sensibility in consumers, what kind of education are its students receiving? Among the lessons of 'fashionable things': that brands are the primary signal of value; that cultural goods should be seen above all as assets; that rarity is important, although a certain volume of production helps generate buzz; that consumption is a form of community building; and that critique is a kind of spoiler [...] They essentially act as expensive jokes that affirm the consumer's cultural conversancy.³⁰

The cultural institution of the museum has become a site of exchange, forced to do so by the pressures of mass society's new relationship to art.

Abloh called Duchamp his "lawyer."³¹ The notion of the readymade, and the pop-art that followed it, laid the groundwork of the following decades. It is as Benjamin remarked upon Dada: while considering Dada as the forerunner of film, he remarked that art of the present moment can "make demands" only to be satisfied by future development. In the case of Dada, this is its immediacy – the inability to take time for contemplation like one would before a high modernist work, a demand which would be fulfilled by the rapid-fire changes of image in film. In the case of Duchamp and Abloh, this is the readymade: the "mediumistic" role of the artist in transforming «inert matter into a work of art.»³² Duchamp's readymade is the most obvious early articulation of the status of art after objectification, and its demand reaches fulfillment in the artification of the object, the fulfillment of the postmodern promise – economic products in the art space.

But the demand of the current moment to flatten and objectify artistic products cannot be resisted by simple identification. Toward the end of her recent book on the topic, Kornbluh makes the case for criticism itself reinforcing immediacy; the descent of critique into "realism as reading practice" embodied in post-critique and autotheory leads to a critical body which only reinforces immediacy, and reneges its traditional duty toward social criticism.³³ This is a hard trap to avoid, in part because so many of our products are made to be read only immediately. When a piece by Abloh or (in Kornbluh's favorite example) a book by Knausgaard intentionally lacks distance, critique too can only be immanent.³⁴ As such, I will attempt for the remainder of this essay to return to art with distance, in the form of Yeats'

³⁰ - N. Degen, *Art After Warhol*, cit., p. 68.

³¹ - *Ibidem*.

³² - M. Duchamp, *The Creative Act*, in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, M. Sanouliet and E. Peterson (eds.), Thames and Hudson, London 1975, p. 140.

³³ - A. Kornbluh, *Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism*, cit., p. 173.

³⁴ - *Ibidem*. Kornbluh's treatment of Knausgaard forms the heart of her book, as her counter-rejection of his rejection of fiction makes him the primary representative and theorist of "immediacy" as she understands it.

poetry and Benjamin's criticism, to carve a space for reading as prophetic practice against contemporary immediacy – side-stepping immediacy into a temporal distance, which can then be weaponized as critique in the prophetic mode.³⁵

2. The Hour Comes at Last

In his later years, Yeats can be seen in photographs staring off beyond the camera, toward some distance the viewer cannot perceive. Then, in January 1939, he slipped off into that distance – two days after the Francoists took Barcelona. As Auden would write a month later, «he became his admirers» – Yeats was swallowed up by the world of his readership. He no longer belonged to himself, but first to the Irish nation and then to the world. «The words of a dead man are modified in the guts of the living.»³⁶ The infinite distance between the departed poet and the eternally present audience is filled by the work. The extant work is eternally open to reinterpretation by the audience, creating the artwork's legacy (a fraught interpretive category for Benjamin).³⁷ This afterlife includes the eternal adoption and re-adoption of his poetry as social commentary – the prophetic role of poetry.³⁸

Yeats held that mystically accessible truth was the origin point of poetry, *not* the imagination – the imago creates nothing alone, but instead interprets revela-

³⁵ - In this, I owe much to Billy Childish and Charles Thompson, with their conception of "Re-Modernism" in the manifesto *Remodernism* and the earlier *Stuckist Manifesto*, both of which can be accessed for free at www.stuckism.com.

³⁶ - W. H. Auden, *In Memory of W. B. Yeats*, in Poets.org, <https://poets.org/poem/memory-w-b-yeats>

³⁷ - W. Benjamin, *Goethe's Elective Affinities*, trans. S. Corngold, in *Selected Writings Volume 1*, M. Bullock and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 1996, pp. 321-323.

³⁸ - In Harold Bloom's words, «after death, we become all imagination.» In Yeats' system, this is tied closely to the propensity of the spirit to return to the archetypal realm from which poetic inspiration comes. The eventual unity of the poet's soul to God acts to render the poet also one with the muses, and influence that reading, while simultaneously the work of the audience (in this case, later poets adopting the symbolism and language of dead poets is interpretive. Bloom points out that Yeats used Shelley and Blake in such a manner). Cf. H. Bloom, *The Dead and History*, in *Yeats*, Oxford University Press, Oxford 1970, pp. 262-292. Cf. S. Vannini, *Echoes of the Ancestors: Literary Reverberations in Yeats' 'The Second Coming'*, in «The Canadian Journal of Irish Studies» 25/1-2 (1999), pp. 323-336.

tion.³⁹ Yeats considered mystical tradition as a very real and accessible truth; one of his final poems, *Under Ben Bulbin*, addresses this central role of the imagination and art:

Quattrocento put in paint,
On backgrounds for a God or Saint,
Gardens where a soul's at ease;
Where everything that meets the eye
Flowers and grass and cloudless sky
Resemble forms that are, or seem
When sleepers wake and yet still dream,
And when it's vanished still declare,
With only bed and bedstead there,
That Heavens had opened.

Gyres run on;
When that greater dream had gone
Calvert and Wilson, Blake and Claude
Prepared a rest for the people of God,
Palmer's phrase, but after that
Confusion fell upon our thought.⁴⁰

Note the return of the "gyre" from *The Second Coming* (written 18 years prior). The whirlwind was about to split open across the center of Europe.⁴¹ This is the Yeats who Auden both deeply admired and could never reconcile himself to. Yeats, older than the rest of the major English-language modernists, held stronger than any of the others to the romantic impulse. Auden's reception of Yeats, exposed by his appropriation of poetic motifs from *Under Ben Bulbin* in both *In Memory of W.B. Yeats* and his World War II poem, *September 1st, 1939*, was always ambivalent.⁴² It had to be – Auden's eventual rejection of the latter poem from his collected

³⁹ - Cf. K. Raine, *From Blake to "A Vision"*, in *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Work of W.B. Yeats*, Barnes and Noble Books, Savage 1990, pp. 106-176.

⁴⁰ - W. B. Yeats, *Under Ben Bulbin*, in *The Collected Poems of W. B. Yeats*, cit., p. 303.

⁴¹ - Look also to Yeats' poem *The Gyres* (*Collected Poems*, p. 249) and the discussion of gyres in *A Vision*. Notably, in the former, the mysterious cry of "rejoice!" echoes not from the gyre itself, but from a hidden seaside cave (echoing a common hermetic image of prophecy found in caves, dating at least back to Parmenides). Cf. N. A. Jeffares, *Yeats 'The Gyres': Sources and Symbolism*, in «Huntingdon Library Quarterly» 15/1 (1951), pp. 87-97.

⁴² - Cf. G. Kruzhkov, *Once More on a Discarded Poem*, in «New Hibernia Review» 19/2 (2015), pp. 132-133, 140-141.

works can be taken as the decisive moment his anti-romantic views win out.⁴³ If a writer were interested in defining epochs by the lives of individuals, they could make this the moment modernist writing and philosophy fully supplants the romantic; in 1939, Yeats died, and the blitzkrieg was born. That the last champion of English romantic verse died the same year as the material conditions were laid for the post-war flowering of high modernism might strike one as "poetic."

Benjamin noted, «Wasn't it noticeable at the end of the war that men who returned from the battlefield had grown silent-not richer but poorer in communicable experience?»⁴⁴ Art in the sense by which Benjamin means "storytelling" can only exist in the presence of a developed (but not over-developed) subject, one which the onset of modernity scattered. Recalling Jameson for a moment, we can return now to the thought that post-modernism is not necessarily defined by its opposition to modernism, but is better thought of as modernism's decay. The roots of the contemporary situation in art can be found in the dialectical attempt to turn away from romantic impulse in art. It is the demythologizing impulse of the modern which creates an inability in the subject to solidify.

Myth, for Yeats, hangs in the idealistic ether, waiting for an embodiment by entry into mental life.⁴⁵ He feared that modernist works such as *Ulysses* might explode such mythic ideas into the real in a way unmediated by sagely structures of prior ages. He depicts this in *The Second Coming* as the "rough beast, slouching toward Bethlehem to be born."⁴⁶ Yeats feared that the collapse of mythic sensibility would lead to a loss of something essentially human.⁴⁷ In Benjamin, we find this same awareness. Benjamin's already discussed ambivalence toward photography, and his account of the arrival of the novel in *The Storyteller* both contain a reverence for the expansive sensations of traditional forms – and while they lack the explicitly mystical frame of Yeats, such a turn would arrive in the final major work of Benjamin's life, the *Theses on History*. In the *Theses*, the prophetic mode reap-

⁴³ - *Ivi*, p. 135.

⁴⁴ - W. Benjamin, *The Storyteller*, trans. H. Zohn, in *Selected Writings Volume 3*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 2002, p. 144.

⁴⁵ - D. Donoghue, *Yeats, Eliot, and the Mystical Method*, in «the Sewanee Review» 105/2 (1997), pp. 212-214; Donoghue immediately follows his explication by giving an example from Yeats' poem *Beautiful Lofty Things* (*Collected Poems*, p. 258) in which Maud Gonne, constantly represented by mythical figures, shifts from her own form (mentioned by name in one of Yeats' poems for the first time) into that of "Pallas Athene."

⁴⁶ - W. B. Yeats, *The Second Coming*, in *The Collected Poems of W. B. Yeats*, cit., p. 159.

⁴⁷ - «Among the modern writers Pirandello, Pound, Eliot, and Joyce were much on Yeats's mind when he pondered this theme. These writers exhibit the fracture of an earlier unity of consciousness. In them 'there is hatred of the abstract [...] the intellect turns upon itself.» D. Donoghue, *Yeats, Eliot, and the Mystical Method*, cit., p. 213.

pears in the guise of political philosophy, and further the understanding of history as shattered, repetitive monads creates an understanding of the past in which it can always be reappropriated to the present.⁴⁸ In both Benjamin and Yeats we find a cynical view of the present, but a cynicism coupled with the presence of poetic-critical potential in art.⁴⁹

Jameson interprets the famed images of the chess-playing dwarf and the Angel of History as representations of Benjamin himself – blown about on the winds of history, sitting as a shriveled theologian within the metal shell called Marxism.⁵⁰ Certainly, Benjamin's circumstances were as catastrophic as the winds that knock the Angel backward out of paradise. The catastrophic view of history originates from a chronological view of time. Instead, he puts forward, we should see events as monads situated in history, which we gain and lose access to not chronologically, but through material conditions. The Paris Commune was such a monad; one that made a demand of history which would be fulfilled in the moment Lenin's Soviets regained access to it, from its historical distance. «All the revolutions in history, in other words, have been failures; each of them seemed to posit an 'infinite task' and to demand completion by some future fulfillment.»⁵¹ Within this apparent pessimism, however, hides an optimism: every revolution fails, but it can be taken as prophecy for what is to come.

Thesis VI discusses this most directly, with its indication that a tradition can be lost to conformity; directly before, thesis V states that the forgotten moment can slip away forever, indicating a connection between this loss and Weimar social democracy's failure to prevent fascism. When tradition is allowed to fall into conformity, it will be used as a cudgel. «*Even the dead* will not be safe from the enemy if he wins. And this enemy has not ceased to be victorious.»⁵² Auden's appropriation of Yeats, and the wider modern attempt to outrun its own romantic origins, is the beginnings of such a victory: Auden, on some level, feared both Yeats hermeticism and his predilection for nationalism, and especially feared their political re-

⁴⁸ - M. Löwy, *Fire Alarm: Reading Walter Benjamin's On the Concept of History*, trans. C. Turner, Verso, London 2005, pp. 5-7.

⁴⁹ - Marjorie Perloff remarks on this at the conclusion of her essay on *The Wild Swans of Coole*; M. Perloff, *From Beckett to Yeats in Infrathin: An Experiment in Micropoetics*, The University of Chicago Press, Chicago 2021, pp. 230-231. Meanwhile, Benjamin takes up similar themes in the Goethe essay.

⁵⁰ - F. Jameson, *The Benjamin Files*, cit., pp. 220-221.

⁵¹ - *Ivi*, p. 235.

⁵² - W. Benjamin, *On the Concept of History*, trans. H. Zohn, in *Selected Writings Volume 4*, cit., p. 391.

sults.⁵³ Yeats was friend to both Eoin O’Duffy and Ezra Pound – to whom the opening passage of *A Vision* is addressed. There is an open question in this of what degree prophetic reasoning and reinterpretation naturally serves any particular end – politics of liberation do not necessarily have a singular claim on prophetic speech, just as a work has no particular belonging to its own period, and can be repurposed for a later one.⁵⁴

Benjamin is once again helpful here. Returning to his writing on language, we can find in him not only an account of language’s fragmentation but its temporal limitation. «Language,» he wrote in one fragment, «is merely a transitional phrase within the entire life cycle» of a word’s pure meaning.⁵⁵ The underlying feeling, or divine content of a word cannot be expressed in human language or objects, due to humanity’s limited, fallen character.⁵⁶ For Benjamin, this extends to revelation itself, of which he is skeptical; the divine mind which seeks to express itself in revelation must do so through language, and language’s tie to sound renders it imperfect.⁵⁷ As pure expression is impossible in language, even the Bible itself is only of initial importance, being bound to the time and place of its origin.⁵⁸

Acknowledging Revelation is never permanent, we are forced to reckon with the fact that all prior revelation is a factor of a historical moment in which it was created. And yet, those historical moments also created our own time – and still exist. This lends a deeply charged atmosphere to Benjamin’s writing on history, and even to his citational practice. Ian Balfour writes that

That Benjamin conceives of language, history, translation, and critique all in terms of completion, fulfillment, redemption, and even the Messianic indicates the pivotal role the prophetic plays in virtually every sphere of his thought. Prophecy emerges as a model and not a special case for the historian and critic, be-

⁵³ - G. Kruzhkov, *Once More on a Discarded Poem*, cit., pp. 140-141.

⁵⁴ - Cf. D. Rudrum, *Slouching Toward Bethlehem: Yeats, Eliot, and the Modernist Apocalypse, in Ecstasy and Understanding: Religious Awareness in English Poetry from the Late Victorian to the Modern Period*, Continuum, London 2008, pp. 60-61. For a further application of Benjamin’s political critique to this point, one can look to his criticisms of Martin Buber’s political activities and writing. Cf. A. Wycoff, *Between Prophecy and Apocalypse: Buber, Benjamin, and Socialist Eschatology*, in «Political Theory» 49/3 (2021), pp. 354-379.

⁵⁵ - W. Benjamin, *Language in Trauerspiel and Tragedy*, in *Selected Writings Volume 1*, cit., p. 60.

⁵⁶ - W. Benjamin, *On Language as Such and the Languages of Man*, trans. E. Jephcott, in *Selected Writings Volume 1*, cit., p. 68.

⁵⁷ - *Ibidem*.

⁵⁸ - *Ibidem*.

cause every text, every event that is cited attains, if only retroactively, a prophetic aura.⁵⁹

By this reading of Benjamin, the prophetic is not proclamation of the future, but of the "present." It is by prophetic citation of the past that the present can be explained, and not only made clear but properly politicized. The present, as we experience it, is always ahead of commentary; the prophetic project is the not attempt to make claims on what is to come, but what is happening now. The "weak" Messianic mode is misunderstood, if it is described as a claim to describe what is to come. For Benjamin, "the present is the future." «The Messianic is a figure for an end, for Benjamin,» and the world is always ending.⁶⁰ There is an element of the eschaton in every passing moment.

The role of art is as constant reflection of monadic time; this is why Baudelaire, and the rest of Benjamin's personal canon, can impact his contemporary. In his final note on soothsaying, the past is "experienced" in remembrance; it is not a pure image of the forgone but a phenomenal experience simultaneous to the contemporary. The past is endless catastrophe, while the future is a pregnant non-place.⁶¹ It exists beyond any perceptible vision – it is the place from which the present comes as a wind blown out of paradise, and from which the Messiah could arrive. As Jameson describes it, «a pure present, on the threshold of the future honoring it by averted eyes in meditation on the past.»⁶² The current moment is always becoming, from a catastrophic past to a future which could always be made new. «There is no document of culture which is not at the same time a document of barbarism» but these documents lay the groundwork for the potential upsurge of a coming utopia.⁶³

Benjamin's apocalypticism points to tension between present and past, with the potential future hanging about in dialectical contrast to what precedes it. The relationship of this constant apocalypse to art appears in his quotations and references to his friends Brecht and Klee. The quotation from *Threepenny Opera* which heads Thesis VII, an invitation into the dark and the cold, serves as an invitation (via verse and the stage) to the lifeworlds of the oppressed. This is what art becomes: an invitation. Recall, from *The Storyteller*, how he addresses the difference between the storyteller and the novelist – the listener to the former sits in direct

⁵⁹- I. Balfour, *Rhetoric of Romantic Prophecy*, Stanford University Press, Stanford 2002, p. 18.

⁶⁰- *Ibidem*.

⁶¹- There is a similar sense of apocalyptic history in Yeats. Cf. G. Watson, *Yeats' View of History: The Contemplation of Ruin*, in «The Maynooth Review» 2/2 (1976), pp. 27-46.

⁶²- F. Jameson, *Walter Benjamin, or Nostalgia*, in «Salmagundi» 10/11 (1969), p. 68.

⁶³- W. Benjamin, *On the Concept of History*, cit., p. 392.

company, and lives with him, the reader of the latter remains solitary and lives through the character.⁶⁴

There is thus a further turn in aesthetic interpretation. Not only is there the creation of a work, but a temporal and spatial place between the work and the audience. This is what immediacy in its contemporary sense renders impossible. When the audience is immediately handed a meaning, instead of creating the meaning through interpretation, prophetic sensibility becomes a moot point, and the artwork is disenchanting of its potential. Art as commercial product is damaging not only to the artwork itself but to the audience as well. As it cannot create a distinct temporal and spatial distance from the viewer, it cannot speak. The immediate artwork has no voice, and the audience takes nothing away. In immediacy, there is nothing to understand. As Benjamin wrote regarding Disney cartoons, «in these films, mankind makes preparations to survive civilization.»⁶⁵ The immediately accessible artwork shoves off the real bedrock of human culture, which is the prophetic authority granted to a critique which both understands and recreates its subject.

In *The Storyteller*, Benjamin associates this authority with death; the removal of death from modern life is the end of storytelling.

Just as a sequence of images is set in motion inside a man as his life comes to an end—unfolding the views of himself in which he has encountered himself without being aware of it—suddenly in his expressions and looks the unforgettable emerges, and imparts to everything that concerned him that authority which even the poorest wretch in the act of dying possesses for the living around him. This authority lies at the very origin of the story.⁶⁶

I am tempted to think of Yeats, writing *Under Ben Bulbin*, Long distances between the living and the dead, or between the past and the yet-to-come, are caught in a welling-up, a becoming that in its arrival and passing away creates a *now*: a mystical time that is here, but may as well be no time at all. It is only in the creation of a distance that truth can be perceived. In the story, as in the artwork or poem, the prophetic thrives by standing apart, as what Benjamin once called a «voice from another world,» standing in the gap, pontificating from above.⁶⁷ To have any potential future, we must create a distance and depth to the present. Only such

⁶⁴ - W. Benjamin, *The Storyteller*, cit., pp. 73-74.

⁶⁵ - W. Benjamin, *Mickey Mouse*, trans. R. Livingstone, in *Selected Writings Volume 2*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 1999, p. 545.

⁶⁶ - W. Benjamin, *The Storyteller*, cit., p. 151.

⁶⁷ - W. Benjamin, *Program for a Proletarian Children's Theatre*, in *Selected Writings Volume 3*, cit., p. 204.

commentary, which stands far away and abstracted from the world of its creation, can be made into prophecy by its critical reception.

Section 1 theorized our moment as post-modern. It laid out a genealogy of the arrival of the post-modern, and a theoretical history of artistic practice in post-war capitalism. But what I have theorized in section 2 is the eternal potential of a new history, from which the remnants of beauty can be snatched out from under the shadow of defeat. This second theorization, arguing for the recontextualization and re-reading of old texts as new prophecy, allows for the readoption of old forms into new futures; a “re-modernism.” This term, introduced by artists Charles Thompson and Billy Childish, will be the basis of further work on the spiritualization of the art object. But for now, this paper must conclude on the hope that the conception of art as mystical expression is not gone, and the loss of the poetic in immediacy is not permanent; if distance can be regained between mythological past and future, we may speak of prophecy again.

Bibliography:

- Balfour, I. *The Rhetoric of Romantic Prophecy*. Stanford University Press, Stanford 2002;
- Benjamin, W. *Selected Writings, Volume 1*, M. Bullock and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 1996;
- Id., *Selected Writings, Volume 2, Part 1*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 1999;
- Id., *Selected Writings, Volume 2, Part 2*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 1999;
- Id., *Selected Writings, Volume 3*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 2002;
- Id., *Selected Writings, Volume 4*, H. Eiland and M. W. Jennings (eds.), Belknap, Cambridge 2003;
- Bloom, H. *Yeats*, Oxford University Press, Oxford 1970;
- Childish, B. and C. Thompson, *The Stuckist's Manifesto*, 1999. <https://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html>. Accessed 5/29/2024;
- Id., *Remodernism*, 2000. <https://www.stuckism.com/remod.html>. Accessed 5/29/2024;
- Degen, N. *Art After Warhol*, Reaktion Books, London 2023;
- Dickinson, C. and S. Symons (eds.), *Walter Benjamin and Theology*, Fordham University Press, New York 2016;
- Duchamp, M. *The Creative Act*, in *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, M. Sannouliet and E. Peterson (eds.), Thames and Hudson, London 1975, pp. 138-140.
- Jameson, F. *The Benjamin Files*, Verso, New York 2022;

- Id., *Benjamin's Readings*, in «Diacritics» 22/3-4 (1992), pp. 19-34;
- Id., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in «The New Left Review» 146 (1984), pp. 53-92;
- Id., *Walter Benjamin, or Nostalgia*, in «Salmagundi» 10-11 (1969), pp. 52-68;
- Lacoue-Labarthe, P. *Introduction to Walter Benjamin's "The Concept of Art Criticism in German Romanticism"* in *Walter Benjamin and Romanticism*, B. Hanssen and A. Benjamin (eds.), Continuum, London 2002, pp. 9-18.
- Lockhart, A. *'The Second Coming' by William Butler Yeats*, in *Critical Dictionary of Apocalyptic and Millenarian Movements*, J. Crossley and A. Lockhart (eds.), 2023. <https://www.cdamm.org/articles/yeats-second-coming>. Accessed 5/29/2024;
- Perloff, M. *Infrathin: An Experiment in Micropoetics*, University of Chicago Press, Chicago 2021;
- Raine, K. *Yeats the Initiate: Essays on Certain Themes in the Work of W.B. Yeats*, Barnes and Noble Books, Savage 1990;
- Ross, K. *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, Verso, New York 2015;
- Steyerl, H. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*, Verso, London 2017;
- Yeats, W. B. *The Collected Poems of W. B. Yeats*, Wordsworth Editions, Hertfordshire 1994.

La guerra come condizione a-normale. Note filosofiche sull'Antigone di Jean Anouilh

Francesco Patrone *

Abstract: Muovendo dalla lettura dell'Antigone di Jean Anouilh, questo articolo si propone di mostrare alcune chiavi di lettura poco considerate di questo mito. Da questa prospettiva, la guerra può essere sottolineata come una sospensione delle normali condizioni della vita quotidiana e questo aspetto può essere preso in considerazione come tema principale nella versione di Antigone di Anouilh. A causa della guerra, i personaggi principali, come Antigone e Creonte, non possono vivere la loro vita normale e sono costretti a comportarsi in modo non umano anche dalla politica.

Keywords: Antigone; guerra; politica; Anouilh; legge

Abstract: Moving from the reading of Jean Anouilh's Antigone, this paper aims to show some little considered key of understanding of this myth. From this perspective, war can be underlined as a suspension of normal conditions of everyday life and this angle can be taken into account as a main theme in Anouilh's version of Antigone. Due to war the main characters, such as Antigone and Creon, cannot live their normal life and they're forced to behave in a non-human way by politics too.

Keywords: Antigone; war; politics; Anouilh; law

* francesco.patrone@dottorandi.unipg.it

1. Introduzione

Una ricostruzione completa della presenza della vicenda di Antigone nella storia della filosofia occidentale sarebbe un compito gravoso per chiunque osasse accostarsi. Le letture di questo mito si sono moltiplicate nel corso dei secoli, partendo dalla traduzione di Hölderlin, che ebbe una notevole influenza sull'analisi hegeliana e in generale sull'assimilazione del mito nella cultura tedesca, non soltanto dell'idealismo, passando per Kierkegaard, Heidegger e Bultmann, per arrivare a Derrida, Lacan e Nussbaum¹.

Non è semplice, di conseguenza, porsi di fronte a questo argomento nella speranza di poter individuare e mettere in risalto una linea interpretativa ben documentata e degna d'interesse². Con Ricoeur, è sembrato opportuno, qui, «far ascoltare una voce diversa da quella della filosofia»: si è scelto, abbandonando i testi filosofici in senso stretto, di dirigersi non al testo originale sofocleo – a cui il filosofo francese pur pensava – ma ad una delle riscritture teatrali di questa vicenda, in cui è possibile ravvisare una dimensione tematica che, finora, non sembra essere stata sufficientemente messa in risalto³.

A partire dalle pagine della riscrittura dell'*Antigone* a opera di Jean Anouilh, infatti, l'intero episodio in questione può essere riletto in base a una chiave interpretativa particolare, che ha direttamente a che vedere con il concetto di guerra⁴. La presenza della guerra non soltanto come evento storico, ma anche in quanto circostanza che interpella intimamente ogni esistenza in prima persona, ricopre nel dramma di Anouilh un ruolo decisivo in quanto causa di sospensione della normalità, della quotidianità, potremmo dire dell'ordinarietà dell'esistenza degli esseri umani coinvolti. I personaggi, nell'opera del drammaturgo francese sono costretti a sospendere le loro esistenze quotidiane, a “mettere tra parentesi” la vita, proprio a causa delle condizioni belliche nelle quali sono inseriti. Il conflitto, quindi, inteso come condizione extra-ordinaria che impedisce all'essere umano una vita normale,

¹ - Si veda, a questo proposito, lo studio di Pietro Montani, che è insieme antologia testuale e raccolta di testi critici sul tema, utile per avere un'idea generale sulla questione. Cf. P. Montani, *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2017.

² - Si tengano presenti gli importanti studi di Simone Fraisse, Cesare Molinari e George Steiner, dei classici della letteratura a proposito dell'*Antigone*. Cf. S. Fraisse, *Le Mythe d'Antigone*, Colin, Paris 1974; C. Molinari, *Storia di Antigone*, De Donato, Bari 1977 e G. Steiner, *Le Antigoni*, trad. ita di N. Marini, Garzanti, Milano 2003.

³ - Cf. P. Ricoeur, *Il tragico dell'azione*, in Id., *Sé come un altro*, JacaBook, Milano 2011, pp. 345-354, qui p. 345.

⁴ - Cf. J. Anouilh, *Antigone*, La Table Ronde, Paris 2008, I ed. 1946. Per una traduzione italiana si veda J. Anouilh, *Antigone*, in *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Marsilio, Venezia 2023, I ed. 2000.

ordinaria appunto, dunque la guerra come motivo di sconvolgimento dell'esistenza personale di ogni essere umano che ne sia colpito, può costituire una chiave di lettura interessante. A fianco a questo tema, poi, si manifesta come nucleo concettuale estremamente importante anche un rovesciamento delle caratteristiche "tradizionali" dei due personaggi principali di quest'episodio: Antigone e Creonte. Grazie a un'incursione nel punto di vista di Anouilh, infatti, veniamo a contatto – ma lo si vedrà meglio con lo scorrere delle pagine – con due personaggi diversi da quelli che ci aspetteremmo in quanto lettori della vicenda sofoclea, della versione tradizionale di questo mito⁵. Quanto segue intende percorrere queste due linee interpretative proprio alla luce della riscrittura del mito ad opera del drammaturgo francese, al fine di costruire un punto di vista aggiornato e critico, nonché fino a questo momento ancora non trattato in maniera capillare, sul tema.

2. L'Antigone di Jean Anouilh

2.1 Circostanze di composizione dell'opera

Messa per la prima volta in scena il 4 febbraio 1944, a cura di André Barsacq, presso il Théâtre de l'Atelier di Parigi, prima di entrare nel merito dell'interpretazione elaborata da Anouilh è bene gettare uno sguardo generale, esterno, sull'opera e sulla sua rappresentazione, per chiarirne alcuni elementi circostanziali che possono aiutarci a comprenderla meglio. Lo stesso autore, infatti, ritornando alcuni decenni dopo sulle circostanze di composizione che lo portarono alla realizzazione dell'opera, propone una chiave di lettura interessante. Egli scrive di come la realizzazione di questa versione personale del mito, avvenuta nel 1942, in pieno contesto bellico, abbia avuto a che fare con dei fattori precisi:

L'Antigone di Sofocle, letta e riletta, che conoscevo a memoria da sempre, ha rappresentato un turbamento improvviso, per me, durante la guerra, nel giorno dei *petites affiches rouges*. L'ho riscritta a modo mio, con la risonanza della tragedia che noi tutti, in quel periodo, stavamo vivendo⁶.

È fin da subito la guerra, quindi, che emerge in maniera prepotente non soltanto dal punto di vista tematico, ma influenzando anche le circostanze in cui venne

⁵- Cf. Sofocle, *Antigone*, in Id., *Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Mondadori, Milano 2020, pp. 256-345.

⁶- J. Anouilh, *Antigone*, cit., dalla quarta di copertina a cura dell'autore, la traduzione è nostra. Quando parla dei *petites affiches rouges*, Anouilh si sta riferendo ai manifesti di propaganda nazista che apparvero sui muri di Parigi.

concretamente alla luce la riscrittura anouilhiana dell'*Antigone*. L'autore, sconvolto dagli eventi bellici che lo circondano, riceve un'impressione particolare dalla ri-lettura del testo sofocleo, un'opera che, come lui stesso tiene a precisare, conosceva molto bene, e decide di scriverne una propria versione sotto l'influenza della propria contemporaneità, «durante la guerra»⁷. Questo «*choc soudain*», quindi, inizia a costituire un primo elemento di influenza della guerra, che non è un elemento tematico, almeno non in questo momento, ma che si costituisce come una sorta di influenza circostanziale, ambientale⁸.

2.2 *La guerra come condizione straordinaria*

Se la guerra, come si è appena avuto modo di vedere, giocò un ruolo importante anche addirittura a partire dalle influenze circostanziali, esterne, che gravarono sull'autore durante la stesura della *pièce*, questo stesso tema riveste un ruolo significativo anche se ci dedichiamo all'analisi di alcuni nuclei concettuali messi in risalto da Anouilh. Molto utile, quindi, arrivati a questo punto, è la considerazione di alcuni passaggi testuali, che ci possono aiutare a mettere meglio a fuoco il motivo tematico che si intende sottolineare, facendo il nostro ingresso direttamente tra le pagine dell'opera e passando da un punto di vista esterno a uno interno.

L'aria che si respira in questo dramma, infatti, è fortemente impregnata di una presa di coscienza: lo sguardo che si getta, qui, sull'umano, può essere identificato come una sorta di istantanea sul momento in cui la guerra tace, in cui essa esce di scena e lascia gli esseri umani da soli con i danni che ha causato, lasciando a loro, di conseguenza, il compito o l'obbligo di cercare di rimettere a posto i pezzi, di trovare un ordine, seppur precario. Si pensi, ad esempio, al seguente breve scambio di battute tra Emone, fidanzato e promesso sposo della protagonista di questa vicenda, e Antigone, l'eroina del dramma omonimo: «Emone – Ci saranno altre sere, Antigone. / Antigone – Forse no»⁹. La guerra investe ogni ambito dell'esistenza umana, fino a privare due innamorati – qui ritratti dall'autore in un semplice dialogo del quotidiano, ordinario, quale potremmo aspettarci da chiunque di noi – della prospettiva di un qualsiasi futuro. Allo sguardo in avanti gettato da Emone che, ignaro di quello che sta accadendo, confida in un futuro con la propria amata, Antigone è costretta a rispondere in maniera elusiva, lucida nella sua disillusione proprio perché consapevole di quello che l'amato ignora: potrebbero non esserci – e in effetti non ci saranno – altre sere, altre circostanze di tranquilla ordinarietà,

⁷ - *Ibidem*.

⁸ - *Ibidem*.

⁹ - *Ivi*, p. 38. La traduzione è nostra, qui come nei passi seguenti.

perché la presenza della guerra e i suoi esiti l'hanno costretta e la costringeranno a compiere dei gesti da cui ricaverà delle conseguenze irreversibili.

Alcuni caratteri del personaggio anouilhano di Antigone iniziano già, fin da questo momento, a essere ravvisabili: ella è rigida nella sua decisione e nella sua convinzione, niente sembra poterla scalfire e non lascia trapelare, durante tutto lo svolgimento del dramma, la minima sfumatura di dubbio, di incertezza, verrebbe da dire di umanità. Un'umanità che nel passo citato è possibile riscontrare, invece, in Emone, ma che, in quanto tale, sarà riscontrabile anche, come stiamo per vedere, in altri personaggi di questo dramma. A riconferma del carattere rigido del personaggio anouilhano di Antigone, è utile soffermarci anche sullo scambio di battute che la protagonista, in apertura di dramma, intrattiene con la sorella Ismene: «Ismene – Non voglio morire. / Antigone – Nemmeno io avrei voluto morire. / Ismene – Ascolta, ci ho pensato tutta la notte. Sono la più grande. Penso più di te, con tutto quello che ti passa per la testa. E tanto peggio se è un errore. Io sono più calma. Io penso»¹⁰. E ancora: «Ismene – Andiamo, su! Le tue ciglia giunte, il tuo sguardo dritto davanti a te ed eccoti lanciata senza ascoltare nessuno. Ascoltami. Più spesso ho ragione io di te. / Antigone – Io non voglio aver ragione»¹¹. Anche da questo incrocio di prospettive, che prosegue più ampio dello stralcio che qui si è riportato, a emergere è la figura di Antigone come un personaggio squadrato, senza sfumature, quasi ottuso nella sua convinzione, nel sapere cosa sia giusto e come vada fatto, senza riflettere sulle conseguenze. Antigone è cosciente di ciò che la condizione anormale della guerra spinge a fare, ella calcola i costi e i benefici della situazione ed è estremamente risoluta nella propria scelta di campo, eliminando – anche costretta dalle circostanze – il dominio dell'incertezza e dell'umanità dalla propria condotta¹².

Proseguendo nella lettura dell'opera, ci vengono incontro altri passaggi testuali interessanti, che devono essere considerati in quanto significativi a questo stesso proposito. Si pensi, ad esempio, ad altre due battute della protagonista, in cui, sempre rivolta all'amato, confessa: «sarei stata molto fiera di essere tua moglie, la tua vera moglie, su cui tu avresti posato la tua mano, di sera, sedendoti, senza pensarci, come su qualcosa che è tuo di diritto»¹³ e «mai, mai, mai potrò sposarti»¹⁴. Ella, a differenza dell'amato Emone, è decisa nell'immaginare, con una forza

¹⁰ - *Ivi*, p. 24.

¹¹ - *Ivi*, p. 25.

¹² - Si tenga presente, a proposito, anche il recentissimo studio di Cantarella. Cf. E. Cantarella, *Contro Antigone*, Einaudi, Torino 2024.

¹³ - J. Anouilh, *Antigone*, cit., p. 42.

¹⁴ - *Ivi*, p. 44.

descrittiva che assume quasi i caratteri della spiegazione, un futuro che non si avvererà mai e che è destinato a rimanere possibilità. È ancora la quotidianità a emergere, seppur questa volta non dalle labbra illuse di Emone, a cui l'illusione è ancora possibile, proprio in quanto tale, perché non sconfessata dalla consapevolezza, ma da quelle di Antigone, che sa e che non può illudersi, che ha allontanato da sé il lusso dell'immaginazione, concedendosi solamente un brevissimo salto, ma anch'esso lucido e disilluso, nel campo dell'irrealtà. Rimpianti e progetti destinati a non avverarsi mai, portatori di illusione per Emone e frutto di una precisa scelta da parte di Antigone, per quello stesso motivo illustrato appena qualche riga sopra: la realtà – e più specificamente la realtà del conflitto – ha indotto Antigone ad agire in modo da precludersi qualsiasi prospettiva di ordinarietà, ha escluso, per lei, l'eventualità di una vita normale, rendendola quel personaggio spigoloso e deciso che emerge dalle pagine di Anouilh. La guerra, come portatrice di anormalità, agisce tirando fuori i protagonisti, ma potremmo, qui, dire gli esseri umani in generale, dalla loro condizione normale, ordinaria. Un'uscita dalle condizioni ordinarie, quindi, che si caratterizza, almeno in questo primo senso, come condizione fuori dal normale, come privazione all'essere umano della sua esistenza stabile, ordinaria. Su questa medesima linea, seppur non riferite direttamente al dramma di Anouilh, possono essere lette alcune considerazioni di Steiner, che sottolinea come:

Nell'Antigone, la dialettica fra l'intimità e l'esposizione agli occhi di tutti, fra gli eventi domestici e quelli più pubblici, diventa esplicita. La tragedia gravita intorno alla forzata «politica» dello spirito privato, alla necessaria violenza con cui i cambiamenti sociopolitici colpiscono la muta interiorità dell'essere¹⁵.

Questa dialettica evocata da Steiner tra intimità ed esposizione rappresenta una chiave di lettura interessante. Proprio questa politica "forzata", ci dice Anouilh, può essere forzata, in questo medesimo senso, a tacere, alla sottomissione di fronte alla Storia con la maiuscola, che spesso si manifesta come guerra e come sospensione della normalità. In questo senso – e Anouilh sarebbe d'accordo – va letta l'analisi steineriana appena citata secondo cui «i cambiamenti sociopolitici colpiscono la muta interiorità dell'essere.»¹⁶. Quest'interiorità muta, che parte, secondo l'interpretazione steineriana, dal silenzio, rimane nel silenzio se, con Anouilh, leggiamo la vicenda di Antigone come la vicenda di esistenze *normali* private della loro quotidianità, rese *a-normali*, portate sul palcoscenico contro la loro volontà e in qualche modo costrette a recitare una parte.

¹⁵- G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 22.

¹⁶- *Ibidem*.

2.3 *Il Creonte di Anouilh*

Di quanto abbiamo appena suggerito ci si rende perfettamente conto con la prosecuzione della lettura dell'opera del drammaturgo francese e dell'analisi di un altro dei personaggi che vi prendono parte. Se, infatti, secondo la lettura tradizionale del mito come emerge dalla prima elaborazione di Sofocle, saremmo portati al riconoscimento dell'opposizione tra Creonte, incarnazione del punto di vista della legge dello Stato, del diritto positivo, un personaggio cinico nella sua rigidità e spietatezza di governante, e Antigone, viceversa eroina del diritto naturale, esponente di un punto di vista pietoso, in radicale contrasto con lo zio, dal momento che, come suggerisce Maria Grazia Ciani: «Antigone si batte in nome di un comandamento morale, nome di quelle "leggi non scritte" che le impongono di seppellire il fratello per onorare la *pietas* verso i morti»; Anouilh ci porta su un piano completamente diverso¹⁷. Ciò che ci stupisce, infatti, della lettura della riscrittura che stiamo considerando è l'emergere, quando si guarda alla figura di Creonte, di un personaggio fragile, minato da una serie di ferite e vulnerabilità umane, che lo allontanano dallo stereotipo del suo stesso personaggio e lo avvicinano, viceversa, alla nostra sensibilità. L'immagine di un Creonte "tradizionale" inizia a essere scalfita, seppur parzialmente, da una rapida e preliminare messa a fuoco. Come suggerisce ancora Ciani:

Creonte è descritto come un tipico uomo di governo, un politico scaltro e a suo modo saggio, che conosce le regole del gioco e si destreggia con abilità tra rigore e compromessi. Non è un uomo arrogante né particolarmente ambizioso: non è un tiranno. Regnare per lui è un "lavoro" che svolge senza eccessivo entusiasmo, senza eccessive illusioni, ma con estrema fermezza e lucidità e determinazione¹⁸.

La maschera di rigidità del Creonte sofocleo si scalfisce gradualmente, iniziando a rivelare una banalità grigia che si tingerà, a mano a mano che si procede con la lettura, di colori diversi. Creonte non è un tiranno, non ci giunge, in quanto lettori, come un personaggio negativo, ma, al contrario, come quello che Ciani, giustamente, definisce un «tipico uomo di governo», per cui il governo stesso è un lavoro che deve essere svolto in maniera lucida¹⁹. Come suggerisce Anouilh con la propria riscrittura egli, infatti, si trova re di una città che deve governare, non potendosi sottrarre alle proprie responsabilità: non c'è, in lui, tirannia, soddisfazione nel provocare dolore, ma senso del proprio ruolo e del proprio dovere, diventando egli

¹⁷- M.G. Ciani, *Introduzione, in Antigone. Variazioni sul mito*, cit., p. 11.

¹⁸- *Ivi*, p. 13.

¹⁹- *Ibidem*.

quasi un esecutore di un ordine, quello del diritto positivo, che si trova tra le mani. Inizialmente inquadrato, con Ciani, in quanto esecutore "grigio" e mediocre del proprio ruolo di governo, di potere, la figura di Creonte si tinge, nella proposta di Anouilh, di tinte decisamente meno anonime e più interessanti, più sfumate. Il governante non può infatti fare a meno di lasciare il cadavere del nipote a marcire, per una questione politica, ma potremmo dire anche di guerra, cioè per una scelta obbligata dalla prassi bellica in cui è immerso. Se diamo credito alla versione della riscrittura anouilhiana, Creonte vorrebbe sotterrarlo, riconoscendo in lui il nipote, parte della propria famiglia, ma non può, perché se lasciasse spazio alla sua umanità non sarebbe un buon governante, non insegnerebbe nulla ai suoi sudditi, che da lui si aspettano anzitutto una guida. Si tratta di una posizione che si può comprendere più facilmente alla luce di alcuni passaggi del dialogo centrale tra Antigone e Creonte, laddove il governante si lamenta:

Credi che quella carne che marcisce al sole non disgusti anche me? La sera, quando il vento sale dal mare, la si sente fin dal palazzo. Mi smuove l'animo. Per questo non chiudo la finestra. È ignobile, a te lo posso dire, è stupido, mostruosamente stupido, ma bisogna che tutta Tebe senta quell'odore per qualche tempo²⁰.

Egli è costretto ad andare contro al proprio istinto per un semplice motivo: «Perché i bruti che governo comprendano, bisogna che la puzza del cadavere di Polinice si spanda per tutta la città, per un mese»²¹. Creonte, anche ammesso voglia realmente fare la sua parte per salvare Antigone, è comunque impedito dal farlo a causa delle circostanze straordinarie della politica e della guerra. Egli non può salvare Antigone, ne è impossibilitato dal suo ruolo di governante: nel caso, infatti, agisse concretamente in favore della nipote, sarebbe investito dalle critiche dei propri sudditi. Con Ricoeur possiamo sostenere che, subordinando i legami familiari ai propri obblighi politici, Creonte di fatto fuoriesca in maniera consapevole dall'area degli *amici* per entrare, forzato dalle stringenti contingenze del suo ruolo di governante in un momento di guerra, dunque suo malgrado, in quella dei *nemici*²².

Anche alcuni rilievi hegeliani, mediati ancora da Steiner, possono venire, qui, in nostro aiuto, fino a comprendere quell'orizzonte in cui «è inevitabile che lo stato cerchi di assorbire la sfera familiare e di imporle il proprio controllo e il proprio ordine di valori»²³. Il piano è ancora il medesimo e questa sintesi hegeliana si rivolge nella stessa direzione verso cui, finora, ci siamo diretti: come noto, è proprio

²⁰- J. Anouilh, *Antigone*, cit., p. 77.

²¹- *Ibidem*.

²²- Cf. P. Ricoeur, *Il tragico dell'azione*, cit., p. 346.

²³- G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 37.

nell'*Antigone* sofoclea, infatti, che lo stesso Hegel individuò la radice tra *Kriegstat* e *Privatmensch*, a parziale conferma della prospettiva che, anche da queste righe, stiamo cercando di mettere in luce.

Ci troviamo, quindi, una volta di più di fronte alla sospensione del comportamento civile umano che sarebbe lecito aspettarsi, a causa delle circostanze straordinarie, seppur non direttamente della guerra, di ciò che ci si attende dalle persone in politica e in condizioni di pressione.

2.4 Una nuova opposizione

Arrivati a questo punto e portato all'attenzione il personaggio anouilhano di Creonte, che è stato connotato come un personaggio differente dal Creonte "tradizionale" sofocleo, è possibile compiere un passo in avanti, seppur rimanendo entro il medesimo orizzonte concettuale, grazie alla considerazione di una sfumatura derridiana. Il filosofo francese, infatti, scrive:

La legge umana è la legge del giorno perché è nota, pubblica, visibile, universale; essa non regola la famiglia, ma la città, il governo, la guerra; ed è fatta dall'uomo (*vir*). La legge umana è la legge dell'uomo. La legge divina è la legge della donna, si nasconde, non si offre in questa apertura manifestativa (*Offenbarkeit*) che l'uomo produce. Essa è notturna²⁴.

Con Derrida, quindi, anche il quadro di Anouilh si chiarisce, seppur parzialmente: è Creonte, uomo, a essere tenuto "in ostaggio" dalla legge umana, la legge positiva da lui stesso promulgata e, in qualche modo "incarnata", che, a detta dello stesso filosofo, regola le vicende di governo e di guerra, non gli affetti familiari, che proprio per questo sono subordinati. La legge del giorno, proprio in quanto manifesta, pubblica e visibile, impone al governante l'esposizione del cadavere del nipote al pubblico ludibrio, per quella medesima necessità di pubblicità, di disponibilità alla vista. Il cadavere di Polinice deve essere visibile a tutti, deve essere preda della luce del giorno proprio per quelle esigenze di governo di una legge umana che, con Derrida, viene definita come legge del giorno, visibile, universale. In questa medesima logica, di conseguenza, nascondere il cadavere, seppellirlo, vorrebbe dire venir meno a quella legge, fallire in quanto governante e, quindi,

²⁴ - J. Derrida, *Glas*, Galilée, Paris 1995², p. 161. Per l'edizione bilingue del testo derridiano, si veda Id., *Glas*, Bompiani, Milano 2006. In questo caso si è preferito effettuare direttamente la traduzione sul testo francese, tanto per la difficile reperibilità del testo in questione, quanto per un necessario lavoro di scavo sul testo, che ha permesso una più fedele aderenza all'originale. Questo stesso passaggio viene riportato, anche in quel caso nell'originale francese, anche da Steiner. Cf. G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., pp. 44-45.

fallire nella propria medesima essenza di uomo, se rimaniamo entro il contesto creontiano. Ecco perché egli, seppur non rigidamente tirannico, ma, lo abbiamo visto, ferito dal dubbio e da più di una crepa esistenziale, non può fare a meno di eseguire quella legge da lui stesso impersonata e rappresentata. Creonte, quindi, deve piegarsi a questa legge in quanto uomo di governo e non può fare altrimenti.

Diverso, se seguiamo l'interpretazione proposta da Derrida, pur rimanendo entro il solco tracciato anche da queste pagine e dal dramma di Anouilh, il destino di Antigone. Antigone è l'espressione della legge divina perché, in quanto donna, non governa, non è sottoposta agli stessi obblighi dell'uomo Creonte e quindi può ergersi a paladina della legge divina, della legge familiare. Questo le è consentito. Una legge che non è visibile, ma, al contrario, che si vela, che si sottrae alla luce, è allora perfettamente coerente col gesto di nascondere a quella stessa luce del giorno il cadavere del fratello, per delle esigenze di decoro, pudore e affetto che non sono le esigenze della legge umana, ma che costituiscono il nucleo centrale della legge divina, la legge femminile di Antigone, nascosta all'*Offenbarkeit*. Il prezzo, come veniamo di constatare, è quello di un'assunzione di rigidità e di decisione del personaggio antigoneo, che, fattasi carico di questa missione, la assume su di sé senza mezzi termini, rinunciando a molto, ma facendolo in maniera solida, quasi cinica, nella propria decisione.

2.5 *Cenni conclusivi*

L'inversione, a questo punto, è compiuta e ci mette di fronte a due versioni di Antigone e Creonte diverse da quelle proposte dal testo originale sofocleo, che emergono dalle pagine della riscrittura di Anouilh e che possono essere ben esplicitate grazie alle letture di Steiner e Derrida²⁵.

In fondo al percorso appena ricostruito, quindi, e in virtù delle suggestioni proposte in queste pagine, è forse possibile concludere che la riscrittura del mito di Antigone di Anouilh, fortemente influenzata dalle caratteristiche circostanziali della guerra – la Seconda guerra mondiale nello specifico – presenta il motivo bellico come ragione di sospensione della quotidianità e della normalità dell'esistenza umana, una volta che compiamo il nostro ingresso tra le tematiche portanti dell'opera. Ma non solo, dal momento che, oltre a quanto detto fin qui, questa versione propone anche un'insolita lettura del personaggio di Creonte, ritratto, qui, in maniera più chiaroscurata di quello che ci si attenderebbe, essendo abituati alla versione sofoclea del mito. Che si tratti di Antigone o di Creonte, entrambi i personaggi possono essere analizzati come "ostaggi" della prassi bellica, che influenza il

²⁵ - Cf. J. Derrida, *Glas*, cit. e G. Steiner, *Le Antigoni*, cit.

loro comportamento, in un caso fino alla morte, prigioniera della propria stessa decisione e della propria coerenza, nell'altro fino all'uccisione della nipote e futura nuora, come esecutore di un ordine politico a cui non è in alcun modo possibile sottrarsi, a qualunque costo in termini di conseguenze e di assunzioni di responsabilità.

Anche in questo caso, quindi, è l'anormalità a costituire un criterio d'interpretazione piuttosto chiaro: tanto Antigone che Creonte, nella versione del mito di Anouilh, sono impossibilitati a comportarsi umanamente – ma potremmo dire, qui, normalmente – proprio dalla presenza della guerra, che diventa, qui, generatrice di anormalità, punto di uscita dall'ordinarietà.

Bibliografia:

Bibliografia primaria

Anouilh, J., *Antigone*, La Table Ronde, Paris 2008, I ed. 1946;

Anouilh, J., *Antigone*, in *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 2023, I ed. 2000, pp. 61-118.

Bibliografia secondaria

Ciani, M.G., *Introduzione*, in *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di M.G. Ciani, Marsilio, Venezia 2023, I ed. 2000, pp. 7-18;

Derrida, J., *Glas*, Galilée, Paris 1995;

Montani, P., *Antigone e la filosofia*, Donzelli, Roma 2017;

Ricoeur, P., *Sé come un altro*, JacaBook, Milano 2011;

Steiner, G., *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2003.

I “luoghi fisici” dell’arte come “ponti” nel pensiero di Martha C. Nussbaum. Spazi di relazione per corpi vulnerabili

*Giulia Brunetti **

Abstract: Martha Nussbaum è divenuta celebre nel panorama accademico mondiale attraverso il progetto dell’intessitura della filosofia morale alla letteratura. Tuttavia, manca uno studio dedicato alla centralità accordata dalla pensatrice alle altre opere d’arte, narrative e non, all’interno della propria proposta politico-filosofica. Ora, nella riflessione nussbaumiana, l’arte tutta può essere considerata come un metaforico spazio di relazione fra interno ed esterno e fra sé stessi e l’alterità. Posto ciò, non pare azzardato affermare che, nel caso dei luoghi propriamente fisici dell’arte, quella natura di ponte – termine, peraltro, usato dalla stessa autrice –, che la studiosa ravvisa in tutta le forme di espressione artistica, risulti ancor più evidente e significativa. Ciò, in virtù del ruolo e del valore che, nella prospettiva della pensatrice, il corpo vulnerabile assume in tali contesti.

Keywords: Arte; spazio; ponte; corpo; vulnerabilità; relazione

* giulia.brunetti1@unipg.it.

Abstract: Martha Nussbaum has become famous in world academia through the project of the mutual interweaving of moral philosophy and literature. However, a study of the centrality accorded by the thinker to other works of art, narrative and of other kind, as well, within her own political-philosophical proposal is lacking. In Nussbaum's reflection, all art can be considered as a metaphorical space of relationship between inside and outside and between oneself and otherness. That being said, it does not seem far-fetched to assert that, in the case of the properly physical places of art, that bridging nature – moreover, bridge is a term used by the author herself –, that the scholar discerns in all forms of artistic expression, is even more evident and significant. This, by virtue of the role and value that, in the thinker's perspective, the vulnerable body assumes in such contexts.

Keywords: Art; space; bridge; body; vulnerability; relation

1. La coltivazione delle emozioni attraverso la "letteratura": una proposta riduttiva?

Già agli albori della propria produzione filosofica, Martha Nussbaum ha raggiunto l'attenzione del panorama accademico mondiale a motivo dell'avanzamento della sua proposta di instaurare una fertile compenetrazione fra filosofia morale e letteratura¹. Il progetto ha attirato tanto entusiastici apprezzamenti, quanto aspre critiche, dando luogo a un acceso dibattito ormai piuttosto noto².

A essere invece indubbiamente meno celebre, se non quasi del tutto trascurata, è la questione, sollevata da alcuni critici, circa i confini del campo della letteratura alla luce dell'impresa perorata da Nussbaum.

Kataharina Hanel e Ludger Jansen denunciano il cospicuo riferirsi, da parte della pensatrice americana, al concetto di "letteratura", intesa come un qualcosa composto da *litterae*, quale piuttosto limitante, a fronte della preziosità dei miti trasmessi oralmente. D'altra parte, la categoria risulta, al contempo, anche eccessivamente vasta, vista la reticenza che Nussbaum ancora nutre verso fonti quali la satira, la commedia o la poesia lirica nel 2000, quando i due autori esprimono le proprie perplessità. Ciò, a favore dell'invece indiscutibile centralità occupata dal romanzo, soprattutto realista, nel progetto della pensatrice³.

¹ - Cf. M. C. Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, tr. it. M. Scattola, il Mulino, Bologna 2004; Id., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York 1990; Id., *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, tr. it. G. Bettini, a cura di E. Greblo, Mimesis, Milano - Udine 2012.

² - Cf. E. Berti, *Un aristotelismo non conservatore*, in «Iride» 20, 1 (1997), pp. 157- 164; J. Conant, *Martha Nussbaum e il problema della forma della filosofia*, tr. it. F. P. Vertova, in «Iride» 20/1 (1997), pp. 164-162; M. Vegetti, *Sbagliare per eccesso di generosità*, in «Iride» 20, 1 (1997), pp. 172-176; D. L. Roochnik, *The Tragic Philosopher: A Critique of Martha Nussbaum*, in «Ancient Philosophy» 8/2 (1988), pp. 285-295; P. Voice, *Why Literature Cannot be Moral Philosophy*, in «Theoria: A Journal of Social and Political Theory» 83/84 (1994), pp. 123-134; M. Heath, *Book Review. Tragedy and Philosophy: The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy by Martha C. Nussbaum*, in «The Classical Review» 37/1 (1987), pp. 43-47; H. Putnam, *Taking Rules Seriously: A Response to Martha Nussbaum*, in «New Literary History» 15/1 (1983), pp. 193-200; R. Wollheim, *Flawed Crystals: James's The Golden Bowl and the Plausibility of Literature as Moral Philosophy*, in «New Literary History» 15/1 (1983), pp. 185-191; R. Eldrige, *"Reading for Life": Martha C. Nussbaum on Philosophy and Literature*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» 2/1 (1992), pp. 187-197; A. Nehamas, *What Should We Expect from Reding? (There Are Only Aesthetic Values)*, in «Salmagundi» 111 (1996), pp. 27-58.

³ - Cf. K. Hanel - L. Jansen, *Reading for the Good Life?*, in Angela Kallhoff (ed.), *Martha C. Nussbaum: Ethics and Political Philosophy: Lecture and Colloquium in Münster 2000*, Transaction Publishers, New Brunswick 2001, pp. 4-119, qui pp. 120-122.

Indubbiamente, la monografia di Fabrizia Abbate sull’immaginazione narrativa ha affrontato il tema dell’importanza della fantasia, che nutre l’arte narrativa, nella riflessione della studiosa statunitense, come suggerisce lo stesso sottotitolo, ossia *Immaginazione narrativa e democrazia globalizzata in Martha Nussbaum*⁴.

Nondimeno, nella propria disamina, Abbate si concentra in particolare sul romanzo, finanche arricchendo le fonti delle quali Nussbaum si avvale nella propria argomentazione con altri riferimenti provenienti dallo stesso genere letterario. Il libro dell’autrice italiana, infatti, come le considerazioni formulate da Hanel e Jansen, è stato scritto avendo come riferimenti bibliografici primari le opere della studiosa americana degli anni Novanta e dei primi anni Duemila. Pertanto, riteniamo che riprendere la questione alla luce dei più recenti sviluppi che hanno interessato la copiosa e variegata produzione di Nussbaum possa fornire nuovi e significativi apporti allo studio di questo aspetto del suo pensiero.

Lo scopo del presente lavoro è sorretto dalla constatazione della scarsità di sistematiche opere di letteratura secondaria dedicate all’arte nella riflessione nussbaumiana, le quali, quando disponibili, risultano piuttosto datate. In generale, è riscontrabile una povertà di fonti critiche che considerino i successivi svolgimenti che il tema dell’arte ha conosciuto nella speculazione della filosofa statunitense.

Con questo scritto, pur senza la pretesa di essere esaustivi, intendiamo contribuire ad arricchire la lacuna registrata negli studi sull’arte nel pensiero nussbaumiano, concentrandoci sull’apporto della pensatrice sui “luoghi fisici ed interattivi dell’arte”, nei quali, inevitabilmente, un ruolo di primo piano è occupato dal “corpo vulnerabile”.

Considerare adeguatamente quest’ultimo aspetto permette, a parer nostro, di tentare contestualmente una risposta agli appunti mossi alle scelte di Nussbaum nel testo in cui ella tratta la questione, ossia Political Emotions: Why Love Matters for Justice (2013). Infatti, da un lato, la manchevolezza segnalata nel pensiero di Nussbaum da Hanel e Jansen viene in parte sanata dalla filosofa attraverso il successivo arricchimento con cui, nel suddetto volume, l’autrice revisiona la propria prospettiva. Dall’altro, tuttavia, nei quattordici anni che separano le obiezioni dei due studiosi dalla pubblicazione del libro, nella riflessione della pensatrice statunitense, permarranno alcune zone d’ombra sul tema dell’arte, già evidenziate dai due autori all’inizio del nuovo Millennio. Essi, infatti, avevano contestato la proposta della filosofa mettendo in luce il fatto che, nelle famiglie appartenenti alle classi inferiori, siano soprattutto la televisione e la musica pop ad influenzare lo

⁴ - Cf. F. Abbate, *L’occhio della compassione. Immaginazione narrativa e democrazia globalizzata in Martha Nussbaum*, Studium, Roma 2005.

sviluppo morale, piuttosto che i romanzi⁵. Rilievi analoghi sono stati compiuti da Jules Evans, il quale, dovendo recensire *Emozioni politiche*, ha individuato negli stessi generi citati dagli studiosi di cui sopra «i principali coltivatori estetici delle emozioni del pubblico»⁶. L'autore inglese riporta, infatti, il ruolo che televisione e musica pop hanno svolto in Gran Bretagna in occasione di due eventi importanti per quest'ultima, a non molta distanza dall'uscita del libro di Nussbaum, ossia il Concerto per il Giubileo di Diamante della Regina e la Cerimonia di apertura delle Olimpiadi, entrambi tenutisi nel 2012.

2. La teoria cognitiva delle emozioni "tra" etica ed estetica: l'arte come oggetto transizionale

Nell'opera del 2013, alla quale ci si riferirà precipuamente nella presente sede, Nussbaum caldeggia l'avvento di una "religione dell'uomo", come auspicato dal poeta e filosofo indiano Rabindranath Tagore, «che ispir[i] le persone a promuovere il miglioramento delle condizioni di vita di tutti gli abitanti della terra»⁷, parte di un sistema educativo condiviso ed espressa dalle arti.

In tale sede, la pensatrice individua nell'aspetto motivazionale della coltivazione di emozioni pubbliche – la cui importanza è suggerita da Rawls⁸ – la chiave di volta attraverso la quale quest'ultime possano sostenere i principi di una società, i quali vengono fatti "appassionatamente" propri, così da garantire la stabilità della società stessa, in accordo con l'obiettivo rawlsiano, in virtù della sincerità dell'appoggio alla sua fisionomia⁹.

Secondo la filosofa statunitense, per tendere a tale ideale, i problemi delle società concrete «devono essere affrontati con spirito di amore, tramite opere che tocchino le corde profonde dell'ansia che gli uomini provano per la loro condizione di animali mortali, per la loro finitudine»¹⁰.

Infatti, l'unica declinazione in cui si possa parlare di trascendenza all'interno della riflessione dell'autrice americana è colta dalla studiosa italiana Emma Ba-

⁵- Cf. K. Hanel, L. Jansen, *Reading for the Good Life?*, cit., p. 121.

⁶- J. Evans, *Book Review: Political Emotions: Why Love Matters for Justice*, edited by Martha C. Nussbaum, London School of Economics and Political Science, 11 Dicembre 2013, <https://blogs.lse.ac.uk/lseviewofbooks/2013/12/11/book-review-political-emotions-why-love-matters-for-justice/>, (T.d.A.).

⁷- M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche. Perché l'amore conta per la giustizia*, tr. it. R. Falcioni, il Mulino, Bologna 2014, p. 15.

⁸- Cf. J. Rawls, *Liberalismo politico*, Edizioni di Comunità, Torino 1999, pp. 6-9.

⁹- Cf. M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 17.

¹⁰- *Ivi*, p. 23.

glioni. Quest’ultima evidenza la tensione fra il *focus* quasi esclusivo che Nussbaum pone sul bene umano inteso come radicato nella corporeità e nella mortalità, da un lato, e la spinta, sulla quale la pensatrice statunitense parimenti insiste, dell’essere umano ad andare oltre se stesso, dall’altro – ma ciò non attraverso un movimento “verticale”, bensì “orizzontale”. Proprio la “direzione” assunta da tale stimolo a uscire da sé costituisce l’elemento cruciale per comprendere adeguatamente la prospettiva nussbaumiana. Infatti, da esso discende che la condizione di bisogno connaturata all’essere umano va di pari passo con la sua apertura all’alterità, anch’essa umana, ossia a una “terrestre” relazionalità. Tuttavia, quest’ultima può essere appropriatamente definita tale, ossia nei termini di un autentico rapporto, solo nella misura in cui si fonda sulla consapevolezza e sul rispetto dell’altro come persona separata¹¹.

Coerentemente, la psicoanalisi delle relazioni oggettuali¹² costituisce una delle principali fonti alle quali Nussbaum si richiama nell’elaborazione della propria te-

¹¹ - Cf. E. Baglioni, *Sulla rilevanza pubblica del corpo. Il ripensamento del liberalismo in Martha Nussbaum*, in F. Ricci (ed.), *Corpo, politica e territorio*, Nuova Cultura, Roma, 2010, pp. 15-39, qui p. 21. Si precisa che qui si parla del «*focus quasi esclusivo* che Nussbaum pone sul bene umano inteso come radicato nella corporeità e nella mortalità», in quanto, in altri luoghi, l’autrice, peraltro convertitasi all’Ebraismo, ammette che, sebbene la sua scelta di fede sia consistentemente motivata dalla maggiore attenzione che la religione che ha abbracciato riserva a questo mondo, rispetto al Cristianesimo, la mancanza di trasparenza che caratterizza le intricate questioni umane la porta a considerare «la questione dell’esistenza di Dio non [...] chiusa, ma aperta», in M. C. Nussbaum, *Judaism and the Love of Reason*, in R. E. Groenhout - M. Bower (eds.), *Philosophy, Feminism, and Faith*, Indiana University Press, Bloomington 2003, pp. 9-39, qui p. 34, (T.d.A.).

¹² - La psicoanalisi delle relazioni oggettuali considera la formazione del Sé alla luce della relazione con oggetti interni ed esterni. Centrale, in questa prospettiva, è il processo di emancipazione del bambino rispetto allo stato di iniziale simbiosi con la madre, verso la graduale acquisizione della propria indipendenza e la maturazione della consapevolezza della genitrice quale oggetto intero, con una propria volontà, nella sua separatezza di persona individuale. Nel bambino viene a sussistere, quindi, una tensione fra l’amore provato nei confronti di coloro che si prendono cura di lui, da un lato e i desideri aggressivi contro questi stessi, nel momento in cui costoro manchino di appagare i suoi bisogni, dall’altro. Con l’ausilio degli oggetti transizionali, come bambole o *peluches*, viene sviluppata la capacità di immaginare il *caregiver* anche in sua assenza: un’attività, questa, dalla quale il bambino trae conforto. Cf. M. Klein - J. Riviere, *Invidia e gratitudine: amore, odio e riparazione*, Astrolabio, Roma 1969; W. R. D. Fairbairn, *Studi psicoanalitici sulla personalità*, tr. it. A. Bencini Bariatti, Boringhieri, Torino 1970; D. W. Winnicott, *Sviluppo affettivo e ambiente*, Armando, Roma 1977; Id., *Playing and Reality*, Routledge, New York 1989; Id., *The Development of the Capacity for Concern* in L. Caldwell - H. T. Robinson (eds.), *The Collected Works of D. W. Winnicott*, 12 voll., vol. VI, Oxford University Press, New York 2017; Id., *The Maturation Process and the Facilitating Environment*, Routledge, Londra - New York 2018; Id., *Holding and Interpretation: Fragment of an Analysis*, Routledge, Londra - New York 2018. Nussbaum ha modificato nel tempo la propria posizione rispetto alle differenze

oria cognitivo-valutativa delle emozioni. Secondo la filosofa, quest'ultime s'identificano, in definitiva, con giudizi eudaimonistici, ossia consistono di «forme di giudizio valutativo che attribuiscono a certe cose o persone non controllabili dall'agente una grande importanza per la sua prosperità»¹³. Le emozioni coincidono, quindi, come chiarisce la pensatrice, con «riconoscimenti di bisogno, di assenza di autosufficienza»¹⁴, emergenti nella primissima esperienza del bambino.

Ciò, in quanto, a differenza di quanto avviene nelle altre specie, il neonato umano raggiunge un'elevata maturità cognitiva prima di essere in grado di conseguire i propri obiettivi pratici. In un primo momento, egli non distingue chi si prende cura di lui e vive in un rapporto simbiotico con il mondo, che vede come ciò che serve (o tarda a soddisfare) i suoi bisogni, più o meno adeguatamente. Tuttavia, tale narcisismo infantile è accompagnato da una profonda impotenza.

Osserva Nussbaum: «dato che tutti i bambini provano un senso di onnipotenza, tutti sperimentano la vergogna al riconoscimento della propria umana imperfezione: quell'esperienza universale su cui si basa la narrazione biblica della nostra vergogna per la nudità»¹⁵.

Considerando che l'autrice prende le mosse da tale prospettiva, risulta evidente l'importanza, per la salute emotiva adulta – cui la filosofa collega la possibilità del progresso civile¹⁶ – del fatto che, durante l'infanzia, sia avvenuto un adeguato superamento delle angosce legate alla vulnerabilità corporea. Questo, poiché, come spiega la filosofa, «è dalla combinazione di narcisismo e impotenza (un'impotenza che causa risentimento e che viene rifiutata) che nasce il male radicale,

più sostanziali fra alcuni dei principali esponenti dell'approccio psicanalitico in questione. Nella sede del presente lavoro, basti sapere che Winnicott è sempre rimasto, in ogni caso, la sua fonte privilegiata.

¹³ - M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2004, p. 40.

¹⁴ - *Ibidem*.

¹⁵ - *Ivi*, p. 245. La filosofa si è già soffermata su tale essenziale caratteristica umana nello stilare la lista di quegli aspetti che definiscono l'essere umano, tratti dal lavoro di comparazione fra miti. Indagando quale sia la forma di una vita umana, basandosi sul dato comune del possesso di un corpo umano, tratto condiviso da tutti gli esseri umani, la pensatrice evidenzia: «Un tema ricorrente nei miti sull'umanità è la nudità dell'essere umano, la sua relativa mancanza di protezione nel mondo animale, la sua suscettibilità al caldo, al freddo e alle intemperie. Le storie che esplorano la differenza tra i nostri bisogni e quelli delle creature con la pelliccia, squamose o comunque protette ci ricordano fino a che punto la nostra vita sia condizionata dalla necessità di trovare protezione attraverso il vestiario e una dimora», in *Id.*, *Human Capabilities, Female Human Beings*, in *Id.* - J. Glover (eds.), *Women, Culture, and Development: A Study of Human Capabilities*, Oxford University Press, New York 1995, pp. 61-104, qui p. 77.

¹⁶ - *Cf. Id.*, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., pp. 359-360.

nella forma di subordinare gli altri alle proprie esigenze»¹⁷. Infatti, il desiderio di onnipotenza del bambino si traduce nell'intolleranza verso gli aspetti carnali che egli ravvisa in se stesso e che, quindi, come meccanismo difensivo, attribuisce ad altri. Tra questi ultimi e se stesso, viene posta poi una netta frattura e, incarnando ora costoro quei tratti deboli e fluidi che il bambino ha rinnegato per sé, coloro che ne sono portatori vengono considerati inferiori, in quanto affetti dalle fragilità che rimandano a quell'insopportabile mortalità da cui tanto ci si affanna a distanziarsi¹⁸.

Il disgusto viene, quindi, a configurarsi, rispetto alla vergogna, come l'altro versante di uno stesso crinale. Tuttavia, se la vergogna è un'emozione primaria, nell'affrontare il disgusto, Nussbaum precisa che, sebbene esso appaia come un'emozione fortemente viscerale, in quanto comporta intense reazioni fisiche, come il vomito, a stimoli con caratteristiche fisiche altrettanto spiccate¹⁹, lo stesso ha un ricco contenuto cognitivo. Rifacendosi agli studi di Rozin e colleghi, la filosofa opera un rilevante *discrimen* fra *distaste* e *disgust*. Il primo sorge spontaneamente ed è suscitato dal sapore sgradevole di ciò che si mette in bocca; nel secondo, invece, l'insegnamento sociale gioca un ruolo importante e ha a che fare con il pensiero della contaminazione. Esso scoraggia dall'ingestione o dal contatto con un determinato oggetto che rischia di infettare, mettendo a repentaglio la salute o la vita ed è prettamente suscitato dalla vista di feci e secrezioni, ma anche da quelle da parti del corpo o da quegli animali che, per il fatto di essere viscidati o strisciare, ricordano tale materiale organico. Proiettata su persone e gruppi, tale emozione assolve una funzione rassicurante nei confronti coloro che non fanno parte della minoranza additata di essere l'unica a emettere cattivi odori e liquidi corporei. Scrive, infatti, Nussbaum, descrivendo la forma di pensiero sottesa a tale atteggiamento: «Se questi quasi-animali stanno fra noi e la nostra animalità, abbiamo fatto un passo avanti nella fuga dalla nostra animalità e mortalità»²⁰.

Il caso della disabilità è peculiare, poiché, come osserva l'autrice:

Una [...] domanda [...] difficile è perché le persone spesso provano disgusto o avversione nei confronti delle persone con disabilità. In larga misura, questo disgusto è costruito socialmente e quindi la discussione su di esso rientra nella successiva trattazione dell'estensione sociale del disgusto. Ma può darsi (anche se non lo sappiamo) che esista un disgusto primario alla vista di una persona con un moncherino al posto di un arto, o di una persona il cui viso e il cui portamento

¹⁷- Id., *Emozioni politiche*, cit., p. 211.

¹⁸- Id., *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 416.

¹⁹- Cf. *Ivi*, p. 250.

²⁰- *Ivi*, p. 416.

mostrano segni di ritardo nello sviluppo. Queste disabilità, ovviamente, ci ricordano la nostra vulnerabilità. Invece di avere un'anima razionale invulnerabile, abbiamo facoltà mentali che possono subire arresti; anche prima di morire, possiamo perdere parti del corpo. Concludo che lo spirito della teoria di Rozin sopravvive, anche se è stato necessario un ulteriore lavoro per dare risposte valide ad alcune domande plausibili.²¹

Il problema centrale è, in definitiva, l'atteggiamento che Nussbaum definisce «antroponegazione»²², ossia la tendenza a negare la vulnerabilità e l'impotenza costitutive del corpo, vissute con forte disagio e all'origine tanto della vergogna primaria, quanto del disgusto. Questa reazione è potenzialmente all'opera già agli albori della costituzione della vita morale del bambino e, se non adeguatamente gestita, determina l'insorgenza di condotte morali e sociali di difficile estirpazione in età adulta²³.

Allora, mette in luce Nussbaum: «una spiegazione teorica delle emozioni [...] ha grandi conseguenze [...] per il rapporto *tra* etica ed estetica»²⁴, venendosi la stessa a collocare nello spazio interstiziale tra le due e dal momento che, come avverte Baglioni, è «qui [che] l'esperienza estetica diviene anche terapia e disciplina morale»²⁵. Secondo la filosofa americana, infatti, come gli oggetti transizionali²⁶ confortano il bambino in assenza della madre, offrendogli uno «spazio potenziale» nel quale esplorare il mondo, il suo sentire e quello dell'altro in una «condizione di sicurezza», anche l'arte si configura come «dimensione verosimile» nella quale prendere piacevolmente contatto con le proprie emozioni e, dunque, (cosa che altrimenti risulterebbe penosa) con gli aspetti vulnerabili della propria e dell'altrui umanità²⁷.

²¹ - Id., *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law*, Princeton University Press, Princeton - Oxford 2004, p. 93, (T.d.A.).

²² - Id., *Emozioni politiche*, cit., p. 211.

²³ - Cf. Id., *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 256.

²⁴ - *Ivi*, p. 19.

²⁵ - E. Baglioni, *Sull'uso pratico delle emozioni: il liberalismo progressista di Martha C. Nussbaum*, Nuova Cultura, Roma 2011, p. 37.

²⁶ - Cf. D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, cit., p. XII.

²⁷ - Cf. M. C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, cit., p. 302.

3. Il dibattito pubblico sul “corpo fragile” e la rappresentazione artistica della disabilità: l’immaginazione “nel mezzo” come punto di “passaggio possibile” all’interno dello spazio artistico

Per quanto detto, nutrire amore per i propri concittadini richiede che tale emozione venga innanzitutto coltivata nei confronti del corpo umano, come componente fondamentale del progresso sociale, in quanto superamento del “confine” di quegli «aspetti della realtà corporea» sovente “delimitati” come «territorio proibito, raccontandoci che ciò che ci mette a disagio è fuori e “altro”»²⁸.

Infatti, a ben guardare, la condizione di disabilità interessa, in fondo, tutti gli esseri umani, in quanto mortali e portatori di limiti fisici²⁹; tuttavia, all’interno delle varie società, determinati gruppi e individui sono etichettati come “anormali” e, implicitamente, con ciò stesso, è imposto loro di vergognarsi della propria diversità³⁰.

La pensatrice mette in luce la funzione esorcizzante di tale atteggiamento rispetto alle fragilità corporee che, in una certa misura, i “normodotati” condividono con coloro che presentano quelle che “tradizionalmente” vengono considerate disabilità³¹. Se, da un lato, quest’ultime e lo stigma che cade su di esse rassicurano coloro che non presentano degli handicap “atipici”, ma soltanto “tipici” – nel senso che questi ultimi sono presenti in tutti gli esseri umani in quanto finiti –, dall’altro, l’autrice rileva anche una tendenza di segno inverso riscontrabile di fronte alla menomazione. Essa è tale per cui il fatto che persone diversamente abili siano in grado di funzionare nella società, insieme a tutti gli altri, è per questi “altri” motivo di ansietà, in quanto pungola la consapevolezza della loro stessa fragilità e, quindi, alimenta l’esigenza di allontanare i disabili atipici – ossia coloro che non presentano soltanto quei limiti umanamente condivisi o diffusi tra la stragrande maggioranza – dalla propria vista³².

Emblematica, in questo senso, è la ricostruzione compiuta da Nussbaum dell’evoluzione della rappresentazione del leader americano Franklin Delano Roosevelt nel memoriale dedicatogli ma, soprattutto, interessanti e promettenti sono gli effetti prodotti dagli sviluppi attraversati dal monumento architettonico, che la filosofia non manca di evidenziare.

²⁸- Id., *Emozioni politiche*, cit., p. 357.

²⁹- Cf. Id., *Hiding from Humanity*, cit., pp. 306-307.

³⁰- Cf. *Ivi*, p. 174.

³¹- Cf. *Ivi*, p. 219.

³²- Cf. *Ivi*, pp. 219-220, p. 307.

La poliomielite aveva gravemente compromesso la capacità di movimento del presidente, il quale, pur avendo sviluppato, proprio grazie alla sua infermità, maggiore visione e uno spirito ancor più saldo, nascondeva in pubblico questa parte di sé, non mostrandosi in sedia a rotelle e presentandosi, piuttosto, in piedi o camminando con degli ausili, consapevole del fatto che il suo impedimento fisico avrebbe avuto delle ripercussioni negative sulla sua carriera.

Dichiarando di aver voluto rispettare il rapporto che Roosevelt aveva intrattenuto con la sua invalidità, l'architetto di esterni Lawrence Halprin, incaricato della realizzazione del memoriale, decise di non sottolineare la disabilità del presidente, ma di celebrare, invece, la grandiosità del suo operato. A tale scopo, ciascuna delle quattro porte del sito evoca uno dei suoi periodi in carica e, all'interno, sono collocate varie sculture che richiamano la sua capacità di comprensione umana e compassione. Questa ricchezza di elementi è stata interpretata come concretizzazione dell'intenzione dell'artista di presentare ai visitatori quante più alternative possibili nel "percorso" da intraprendere all'interno del luogo commemorativo, con la possibilità di "cambiarlo", sostare, riprendere a camminare, in solitudine o incontrando gli altri, facendo esperienza dei vari stimoli offerti dal sito.

Commenta Nussbaum: «questo *invito a riflettere e a decidere* è la metafora appropriata di quanto avvenne riguardo la questione della disabilità di Roosevelt»³³. Infatti, molte persone disabili e non criticarono la scelta di Halprin di introdurre una statua del leader politico, sì, da seduto, ma con un ampio mantello a coprire la sedia, dissimulando che la stessa fosse a rotelle. Coloro che avevano protestato contro tale raffigurazione rivendicavano l'importanza della fedeltà alla realtà storica, ma soprattutto la necessità di porre l'accento sul fatto che proprio l'handicap avesse rafforzato la virtù di Roosevelt: un aspetto, questo, che avrebbe evitato che la scultura alimentasse la stigmatizzazione della disabilità.

Di fronte a queste rimostranze, l'architetto decise di modificare la statua, rendendo esplicito che la seduta fosse una sedia a rotelle, sebbene le ruote rimanessero visibili soltanto da dietro. Intanto, la National Organization on Disability commissionò un'altra scultura che ritraesse Roosevelt inequivocabilmente in sedia a rotelle, che fu collocata all'ingresso.

Halprin commentò come l'effetto suscitato dalla sua opera ne dimostrasse il "valore", che l'architetto qualificò come lo stesso che andrebbe ricercato in qualsiasi espressione artistica: «La cosa più importante nel progettare è di generare creatività negli altri, e di essere inclusivi, cioè di includere i bisogni e le esperienze

³³ - Id., *Emozioni politiche*, cit., p. 448, corsivi nostri.

delle persone che interagiscono con l'ambiente, e permettere loro di diventare parte della sua creazione»³⁴.

In effetti, il fatto che la fisionomia del sito fosse stata pensata per prospettare ai fruitori una vasta gamma di scelte attraverso la quale esplorarlo, una volta immersi al suo interno, aveva incoraggiato la capacità critica degli stessi. Nella fattispecie, le caratteristiche e l'atmosfera del memoriale avevano occasionato la riflessione sulla disabilità, a partire dalla testimonianza concreta del grande presidente, che aveva fatto in prima persona esperienza di tale condizione, così per come essa era stata inizialmente restituita dall'architetto. Ciò aveva permesso che l'interazione con il luogo evolvesse a un altro livello, in cui tutti i visitatori, impossibilitati alla passività dalle sollecitazioni provenienti dall'opera, maggiormente consapevoli della realtà umana da essa raccontata, erano infine divenuti protagonisti dell'esperienza. Essi, infatti, stimolati dalla struttura stessa del sito, avevano partecipato all'espressione artistica, attraverso la quale si erano impegnati a dare autenticamente voce alla dignità e alle esigenze della persona disabile, laddove avevano ritenuto che tali aspetti non fossero stati adeguatamente comunicati dall'opera. Il processo aveva interessato sia la parte del pubblico che condivideva con Roosevelt il vissuto della menomazione, sia coloro che non ne erano direttamente toccati, ma che, di fatto, vivevano quella fragilità corporea di base della condizione umana, tale per cui il tema emerso risultava importante anche per loro. Inoltre, questi ultimi, attraverso la capacità deliberativa, emotivamente informata e sorretta dall'immaginazione, affinata dall'interfacciamento con il memoriale, erano riusciti a empatizzare pure con la peculiare declinazione della fragilità umana incarnata dal presidente, con la sua forza e le sue istanze, sperimentando un profondo coinvolgimento rispetto alla stessa. Tale dinamica aveva permesso loro di attraversare la distanza che li separava da quella specifica "variante di una vulnerabilità" che, invece, nella sua forma generale, costituiva per costoro, come per qualsiasi essere umano, un'esperienza affatto aliena.

In effetti, la capacità di avvicinarsi, attraverso l'accensione della fantasia, per mezzo dall'arte, a vite anche distanti dalla propria, risulta una componente fondamentale della dinamica nella quale Nussbaum concepisce la cura. Il senso di quest'ultima viene restituito da Fiammetta Ricci, che scrive dell'importanza del fatto che la forma della "presa in cura" venga plasmata sulla base dei bisogni e delle capacità, sempre diversificate, della persona o del gruppo vulnerabile in questione, perché tale atto possa dirsi autentico ed efficace³⁵.

³⁴ - L. Halprin, cit. in M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 449.

³⁵ - Cf. F. Ricci, *Politica e simbolica della differenza. Spunti di riflessione*, in «Metábasis.it: filosofia e comunicazione» 26 (2018), pp. 218-230, qui p. 229.

In questo senso, il memoriale svolge – peraltro, azzardiamo, ancor più efficacemente – quella funzione che Abbate ascrive al romanzo all'interno del pensiero nussbaumiano, nel momento in cui l'autrice italiana osserva:

Il romanzo si appropria di una discussione morale che lo precede e lo supera, da cui anzi esso stesso è generato e a cui porta infine il suo contributo. La discussione morale appartiene alla sfera pubblica e sta prima della scrittura di un racconto, così come continua ad esistere dopo che il racconto è stato letto: l'immaginazione narrativa resta *in mezzo* come *passaggio di un percorso* che ciascun individuo del "pubblico" può fare.³⁶

Il sito del Franklin Delano Roosevelt Memorial si inserisce all'interno di un dibattito preesistente, quello che si riferisce alla percezione della disabilità nella sfera sociale e pubblica ma, ancor prima, alla vulnerabilità fisica umana, andando a occupare, con la forma che l'architetto ha scelto di conferirgli, una determinata posizione all'interno del tema. Ciò, attraverso la volontà espressa da Halprin di porre l'accento sui successi dell'uomo il cui ricordo viene celebrato, anziché sul suo impedimento fisico. Una scelta, questa, che Nussbaum stessa apprezza come legittima e cruciale³⁷, in quanto veicolante il messaggio che, nell'esistenza dello stesso Roosevelt, la disabilità sia passata in secondo piano, a fonte tutto ciò che di grande egli ha compiuto. Questo, coerentemente con l'idea nussbaumiana, formulata dall'autrice altrove, secondo la quale «la [irrinunciabile, *n.d.a.*] riflessione sulla debolezza umana, sulla dipendenza e sulla disabilità [...] non deve necessariamente concepire i disabili come vittime patetiche, così come uno spettatore tragico non vede l'eroe tragico come una vittima patetica. Parte della risposta compassionevole può essere, e spesso lo è, l'ammirazione per il coraggio e la competenza delle persone che incontrano ostacoli che riducono la loro sfera di funzionamento»³⁸.

Ciò permette, nel caso del memoriale, come della tragedia, di superare la vergogna e il disgusto e fa sì, nella fattispecie, che il sito commemorativo si configuri anche come uno "spazio" fisico e metaforico il quale, attraversato, nel senso letterale e figurato del termine dai visitatori, sollecitandoli percettivamente ed emotivamente, attiva quell'immaginazione che sostiene la deliberazione informata dall'emozione, occasionando la produzione di nuovi contributi. Così, le persone con disabilità hanno collaborato alla riconfigurazione dell'opera attraverso la propria testimonianza, ma non solo loro: tutti hanno partecipato attivamente al rimodellamento della sua fisionomia, prendendo parte alla discussione. Questo, in accordo

³⁶ - F. Abbate, *Ed-Umanizzare Le Tecno-Società. Perché la formazione resti capacità di immaginare*, in «Formazione&Insegnamento» XX/1 (2022), pp. 169-178, qui p. 175, corsivi nostri.

³⁷ - Cf. M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 448.

³⁸ - Id., *Hiding from Humanity*, cit., p. 346, (T.d.A.).

con la prospettiva sostenuta da Nussbaum, secondo la quale, come coglie Ricci, la vulnerabilità, nelle sue varie sfaccettature, tra cui la disuguaglianza sociale, costituisce, in fondo, il minimo comun denominatore dell'umanità tutta, essendo la stessa inscritta nella dimensione corporea e sociale – sul medesimo aspetto, d'altra parte, fa leva anche la capacità della tragedia di catturare emotivamente gli spettatori e di affinarne il discernimento morale³⁹.

Dunque, l'autrice americana insiste sull'importanza di impegnarsi a garantire la prosperità delle persone con disabilità come condizione per occuparsi anche di quella di chiunque altro, che sperimenti tale condizione in modo diverso o solo in alcune fasi della propria vita, essendo, in ogni caso, la fragilità e la mortalità del corpo delle caratteristiche pervasive dell'esistenza umana, in generale. Quest'ultima è intrinsecamente connotata da uno stato di "bisogno", ma anche dalla "capacità": un binomio che trova la propria sintesi nell'interdipendenza reciproca, la quale permette lo sviluppo dell'individuo vulnerabile attraverso la relazione, essendo l'essere umano un animale sociale e, pertanto, anche morale⁴⁰.

La coltivazione di quella predisposizione etica propria di quest'ultimo ha trovato, allora, nel "luogo artistico" del memoriale, lo stesso terreno fertile che Nussbaum individua, ancora una volta, nel componimento tragico, quando ella scrive che esso rappresenta delle vicende umane plausibili che, in quanto tali, prospettano certi temi, così da «far avanzare quella conversazione tra i lettori che è necessaria alla realizzazione del progetto aristotelico, i cui fini sono, in ultima istanza, definiti nei termini di un "noi", di persone che desiderano vivere insieme e condividere la stessa concezione dei valori»⁴¹. È quanto affermato da Aristotele in *Etica Nicomachea*: si parla di una comunità che è spazio d'incontro per ogni percorso etico⁴².

Non ci sembra infondato suggerire che, nonostante la centralità accordata da Nussbaum al romanzo, gli spazi fisici dell'arte, come il memoriale appena considerato, nei quali i corpi si muovono, incrociano altri corpi e interagiscono con il luogo, servano meglio lo scopo. Ciò in quanto essi permettono di ricreare nelle nostre società contemporanee quella situazione di prossimità fisica con l'opera e con gli altri esperita dai fruitori delle rappresentazioni tragiche greche, che la filosofa americana auspica. Nussbaum presenta, infatti, il dramma antico come «teatro del corpo»⁴³, in quanto favorente la «coscienza emotiva di possibilità umane condivise,

39- F. Ricci, *Politica e simbolica della differenza*, cit., pp. 228-229.

40- M. C. Nussbaum, *Hiding from Humanity*, cit., pp. 312-313, (T.d.A.).

41- Id., *La fragilità del bene*, cit., p. 66.

42- Aristotele, *Etica Nicomachea*, tr. it. C. Natali, Laterza, Bari 1999, 1095 a 3ss.; 1095 b 3ss.

43- M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 311.

radicate nella vulnerabilità del corpo»⁴⁴. Tuttavia, non è inverosimile ipotizzare che tale definizione derivi anche da un'altra caratteristica di tali spettacoli, sulla quale la filosofa insiste, ossia il fatto che gli spettatori vi assistessero sedendo gli uni accanto agli altri e vedendo, in pieno giorno, il volto dei propri concittadini. Riteniamo che tale elemento non sia secondario nella prospettiva nussbaumiana, in quanto esso acutizza «la percezione emotiva che connette le persone non solo alla realtà di ciò che stanno provando loro, ma anche a ciò che stanno facendo agli altri»⁴⁵. Assistendo alle disgrazie che venivano messe in scena, «per quel pubblico, la tragedia non portava la buona notizia della rassegnazione; portava la cattiva notizia dell'autocoscienza e del cambiamento»⁴⁶, in quanto chiamava a dar conto della propria inerzia di fronte al male affatto ineludibile ma, anzi, "evitabile" e, pertanto, "da evitare".

Coerentemente, Nussbaum sostiene che l'handicap sia, in fondo, una costruzione sociale, in quanto i caratteri che delimitano tale condizione vengono, a uno sguardo più attento, fissati non dalla natura ma, per così dire, dalla cultura, la quale, individuandoli come sfortunate eccezioni, non se ne interessa⁴⁷. In linea con lo spirito della tragedia greca, il Roosevelt Memorial «invita il visitatore a meditare su ciò che tutto questo significa per lui e a riflettere sullo stigma nella maniera più aperta»⁴⁸.

4. Il simbolo particolare nei "luoghi concreti" dell'arte: gettare "ponti" tra le emozioni eudaimonistiche e gli alti principi astratti delle istituzioni

Osserva Nussbaum:

Le rappresentazioni tragiche ci ricordano la finitudine della vita e la profonda tristezza della morte; ma non esprimono il rifiuto del destino comune agli esseri umani. Gli ideali che stiamo immaginando sono ancorati alla realtà del corpo umano e della psicologia umana, dunque non possono che rispecchiare l'innegabile fatto che gli uomini ambiscono a stare bene, alla bellezza, a progredire⁴⁹.

Riconoscere che le persone con una disabilità atipica rispetto alla generale incompletezza e precarietà della condizione umana possano avere una vita tanto

⁴⁴ - *Ivi*, p. 312.

⁴⁵ - *Ivi*, p. 315.

⁴⁶ - *Id.*, *La fragilità del bene*, cit., p. 31.

⁴⁷ - *Cf. Id.*, *Hiding from Humanity*, cit., p. 306.

⁴⁸ - *Id.*, *Emozioni politiche*, cit., pp. 449-450.

⁴⁹ - *Ivi*, p. 460.

ricca di valore quanto quella di chiunque altro non avalla la rinuncia alla prevenzione o alla cura di cecità, sordità o perdita della capacità motoria. A maggior ragione, inammissibili sono quelle limitazioni che permangono non a causa della fortuna avversa, ma per la malvagità o l'insensibilità tra esseri umani.

Come avviene con il *Filottete*, che pure, in un certo senso, tratta il tema della disabilità e dello stigma imposto dalla società su di essa, anche nel caso del memoriale, «un individuo che è stato espulso dalla sfera di attenzione degli altri personaggi vi rientra grazie al potere dell'arte»⁵⁰. Tuttavia, la neoaristotelica riflessione di Nussbaum sulle "possibilità umane" occasionata dall'opera non va intesa soltanto nel senso della capacità della stessa di stimolare il "giudizio delle analoghe possibilità", che promuove uno sguardo più generoso verso l'altro. Come intuisce Lester Hunt, in Aristotele, l'espressione "possibilità umane" potrebbe essere fatta coincidere «con il campo sofocleo di ciò che le persone sono in grado di raggiungere»⁵¹, in quanto, scrive Nussbaum: «Come Filottete sapeva, *pietà significa azione*: intervento a favore di chi soffre, anche se difficile e disgustoso»⁵².

Ecco, dunque, che il simbolo che si nutre della forma artistica, da un lato, si trasforma in quel "tra" che orienta le emozioni, che sono intenzionalmente dirette a persone o cose che ricadono nel proprio plesso di fini e scopi, verso una «"sfera di attenzione" (*circle of concern*)»⁵³ più dilatata. Dall'altro, esso è altrettanto irrinunciabile per la soddisfazione del secondo senso, strettamente connesso al primo, in cui intendere le "possibilità umane" dischiuse dall'opera, ossia quello messo in luce da Hunt, che rileva: «una delle funzioni dell'arte che ha un potenziale valore etico è la *rappresentazione degli ideali*»⁵⁴.

Nussbaum osserva come dei principi astratti, come la giustizia, rischiano di rimanere sterili, se non ancorati ai particolari attraverso simboli che occupino un posto rilevante all'interno della narrazione personale di ognuno⁵⁵. Pur riferendosi al romanzo, le righe di Dorothy Hale ben si adattano a spiegare il potenziale che Nussbaum ravvisa in quelle opere d'arte che si configurano soprattutto come "spazi" artistici nel senso stretto del termine e che producono nei fruitori lo stesso coinvolgimento e impegno civico occasionato dalla tragedia della Grecia antica nei suoi spettatori del tempo.

⁵⁰ - *Ivi*, p. 320.

⁵¹ - L. Hunt, *Martha Nussbaum on the Emotions*, in «Ethics» 116/3 (2006), pp. 552-577, qui p. 561, (T.d.A.).

⁵² - M. C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit., p. 31, corsivi nostri.

⁵³ - *Id.*, *Emozioni politiche*, cit., p. 18.

⁵⁴ - L. Hunt, *Martha Nussbaum on the Emotions*, cit., p. 561, (T.d.A., corsivi nostri).

⁵⁵ - Cf. M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., pp. 17-18.

Scrivi, infatti, Hale:

Il nostro sentimento di possibilità è, secondo Nussbaum, un'emanazione di un sentimento etico più fondamentale: l'amore. Sentire di amare è allo stesso tempo una prova involontaria dei nostri valori più profondi (ciò a cui teniamo autenticamente, ciò di cui non possiamo fare a meno) e un mezzo per sviluppare migliori pratiche sociali, poiché l'amore per gli altri ci permette di fare nostre le loro preoccupazioni e i loro valori, estendendo la nostra esperienza e ampliando la nostra "gamma di preoccupazioni". Nussbaum propone che l'arte del romanzo sia innanzitutto una rappresentazione e un'educazione alla cura che dovremmo avere (e che coloro che amano la letteratura hanno) per l'alterità, la particolarità, la complessità, l'emozione, la varietà e l'indeterminatezza.⁵⁶

Allora, Nussbaum ritiene che, come «i bambini imparano ad amare i surrogati simbolici della loro nazione prima di capire i suoi ideali più astratti», anche «gli adulti [...] sono guidati [...] dalle esperienze personali di gioia o dolore verso sentimenti più inclusivi»⁵⁷. Per questo, confessa l'autrice: «ho dedicato un'attenzione particolare a questi "ponti" e alle opere d'arte che li generano»⁵⁸.

Nondimeno, riteniamo che la filosofa americana non insista sufficientemente sul fatto, a nostro avviso decisivo, che le opere d'arte che più efficacemente assolvono a questo compito, come riscontrabile anche dagli esempi scelti dall'autrice nel volume, si configurino come "luoghi", nel senso letterale del termine.

Un ottimo esempio della natura di ponte delle opere d'arte che si sviluppano in uno spazio fisico è offerto dalla sinergia creata a Washington tra il monumento a Washington, il Lincoln Memorial e il memoriale ai veterani del Vietnam, sui quali Nussbaum riflette. Il primo è astratto e impersonale, consiste di un obelisco, non monolitico, ma costituito da blocchi, che rimandano all'Unione degli Stati, i cui alti obiettivi e la matrice illuminista sono evocati dalla forma slanciata dello stesso. Il centro focale del Lincoln Memorial, invece, è la scultura del presidente cui esso è intitolato, che lo raffigura seduto, assorto e pensieroso, con lo sguardo simbolicamente rivolto al monumento a Washington; la sua postura trasmette lo sforzo della ricerca dell'uguaglianza e la sofferenza della guerra. Ed ecco che, ulteriore punto di saldatura tra i due, il Vietnam Veterans Memorial è connotato da un potenziale interattivo, che si sprigiona soltanto calandosi "all'interno del suo spazio", che ha le sembianze di una ferita aperta, cui si accede in maniera solenne, quasi rituale, scendendo dalla collina – per questo non è visibile a distanza. Tuttavia, il luogo non

⁵⁶ - D. J. Hale, *Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century*, in «Modern Language Association» 124/3 (2009), pp. 896-905, qui p. 898, (T.d.A.).

⁵⁷ - M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 462.

⁵⁸ - *Ibidem*.

ha un aspetto tombale, essendo aperto e permettendo la vista del Lincoln Memorial e del Washington Monument. Verso di essi puntano i suoi muri scuri e flessi di 125 gradi, indicando di raccogliere in sé sia le profonde ferite della nazione, incarnate dal primo, sia i suoi alti ideali, simboleggiati dal secondo. Le sembianze del memoriale si avvicinano all'aspetto dei teatri tragici dell'antica Atene, che raccoglievano i cittadini all'aperto, sotto lo stesso cielo, nello spirito di «una tragedia nazionale condivisa in mezzo ai più alti ideali»⁵⁹.

5. Da emblema del narcisismo a dimensione del suo superamento: lo specchio nell'installazione artistica

Ne *La fragilità del bene*, facendosi esegeta dell'*Ecuba* di Euripide, Nussbaum legge la vendetta dell'ex regina di Troia quale emblema della chiusura autoreferenziale e mostra come anche l'apparente solidarietà delle schiave al progetto della protagonista non possa definirsi, a ben vedere, tale. Scrive, infatti, in una nota la pensatrice: «La lirica più solipsistica viene appunto immediatamente dopo l'inaugurazione della vendetta ed in essa ciascuna donna ricorda quando "[...] rimiravo la raggera vaga / di specchi d'oro". Uno specchio ora si sostituisce agli occhi altrui»⁶⁰.

Ebbene, nel memoriale ai veterani del Vietnam, così come nel Cloud Gate, da simbolo del narcisismo, la superficie riflettente diviene dispositivo rifrangente della propria immagine verso un'alterità cui non si contrappone, ma in direzione della quale, piuttosto, estende i propri confini, in uno spirito tragico, nel caso della prima opera e comico, in quello della seconda.

Le due lastre di granito nero lucido, che s'incontrano in un centro e che compongono il Vietnam Veterans Memorial, recano i nomi dei caduti in guerra, che il visitatore scorre, vedendo affiorare, al contempo, il proprio volto riflesso sulla pietra. Commenta Nussbaum: «L'opera in tal modo ci interroga sul nostro rapporto con la guerra. [...] Il monumento non è dunque soltanto contemplativo, è anche interrogativo. Lo si potrebbe definire socratico, anche se il processo di interrogarsi agisce tramite le emozioni di dolore e perdita»⁶¹. Lo specchio non si sostituisce, dunque, all'occhio altrui, promuovendo un rapporto autoreferenziale con se stessi: al contrario, esso diviene simbolo dello sguardo di un interlocutore che, maieuticamente, ponendosi in "dialogo" con chi lo osserva, aiuta a comporre un'immagine più chiara di sé alla propria vista.

⁵⁹ - *Ivi*, p. 347.

⁶⁰ - *Id.*, *La fragilità del bene*, cit., p. 754, nota 47; Euripide, *Ecuba*, vv. 905-952, cit. in M. C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit., p. 754, nota 47.

⁶¹ - *Id.*, *Emozioni politiche*, cit., p. 346.

In contrasto con la percezione trasmessa dal Washington Monument, in questo caso, il *focus* è esclusivamente sull'individuo e, tuttavia, al contempo, il memoriale è universale, in quanto unisce i visitatori nel lutto, al di là della divergenza di vedute sull'evento della specifica guerra. Infatti, come avverte Arthur Danto: «Le lacrime sono la reazione universale, anche se non conoscete nessuno dei morti»⁶². Ecco, dunque, che l'opera si fa «ponte verso l'universale»⁶³, per utilizzare proprio l'espressione nussbaumiana esprime il nucleo della proposta, riuscendo, come già brillantemente realizzato dalla tragedia antica, a suscitare nei fruitori delle «emozioni – invita a notare l'autrice – che sono dipendenti dai principi, nel senso di Rawls, mantenendo però l'energia e la precisione simbolica dell'arte»⁶⁴ e garantendo l'emancipazione dalla ristrettezza della propria prospettiva.

Anche il Cloud Gate, una scultura di Anish Kapoor, che già nel titolo reca la sua natura di ponte, dispiega lo spazio del suo "tra" grazie all'acciaio specchiante che sostanzia la sua forma arcuata e priva di angoli. Sulla superficie smussata, si riflettono il cielo, le nuvole e gli imponenti grattacieli di Michigan Avenue, deformati dalla scultura allungata, così come i corpi delle persone che sostano a osservare il proprio e l'altrui riflesso alterato sull'opera.

Nussbaum rileva che il Cloud Gate, come il Vietnam Veterans Memorial, fa leva sull'autocoscienza ma, a differenza di quest'ultimo, che per molti aspetti è affine alla tragedia greca, "Il Fagiolo" – così chiamato a Chicago – lo fa in uno stile affine all'animo della commedia greca. Tale genere, a sua volta, viene definito da Nussbaum, rispetto al dramma, come l'altra faccia di una stessa medaglia⁶⁵.

Infatti, il modo in cui le tragedie antiche si fanno passerelle verso se stessi – e la propria natura umana fragile e mortale – e verso gli altri risiede nel fatto che, per la loro stessa struttura, esse sono in grado di affrontare temi come la finitudine umana, la malattia e la morte rendendo questioni tanto angosciose e sgradevoli delle fonti di piacere. La considerazione di questi aspetti nella vita reale potrebbe suscitare paura e, quindi, un arroccamento all'interno del proprio Sé, mentre le qualità sensoriali occasionanti il disgusto rischierebbero di condurre alla deriva dell'esclusione dell'alterità. Ebbene, il dramma, ripresentando gli stessi fatti, ma privati degli elementi che provocano immobilismo e chiusura, permette il dischiudimento e l'espansione del Sé⁶⁶. Lo stesso dicasi della commedia, che fa degli

⁶² - A. Danto, *The Vietnam Veterans Memorial*, in Id., *The State of the Art*, Prentice Hall, New York 1987, p. 117, (T.d.A.).

⁶³ - M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 320.

⁶⁴ - *Ivi*, p. 321.

⁶⁵ - Cf. *Ivi*, p. 329.

⁶⁶ - Cf. *Ivi*, pp. 319-320.

stessi contenuti della tragedia il proprio oggetto e, come caratteristica intrinseca del genere, li restituisce in chiave comica e, quindi, gradevole per il fruitore⁶⁷.

Ecco che, molto similmente, descrive Nussbaum: «l'acciaio specchiante di Kapoor riflette il corpo intero di sé e degli altri con deformazioni comiche, ma le sovrappone a immagini di bellezza e di meraviglia, producendo un senso di gioia e di eccesso»⁶⁸. Neanche in questo caso, dunque, lo specchio ripropone il riflesso dell'osservatore in maniera "ego-centrica", ma crea uno spazio nel quale non è possibile individuare un vero e proprio punto focale, in quanto a comporre l'immagine è un insieme di elementi e persone, ciascuna delle quali vede non solo se stessa, ma anche gli altri, che con ella condividono lo stesso luogo, le cui componenti e i cui partecipanti sono alterati in modo esilarante. Lo specchio, dunque, non sostituisce lo sguardo altrui, ma costituisce la superficie sulla quale gli sguardi s'incrociano e si relazionano: coloro che interagiscono con il Cloud Gate vedono se stessi e gli altri e, sono a loro volta, visti, divertiti e divertenti.

6. La poetica delle città generatrice e tessitrice di fiducia

Nussbaum si concentra sulla descrizione del Millennium Park di Chicago, nel quale "Il Fagiolo" è collocato e del quale dice che «lo spazio pubblico che crea è esso stesso una poesia della diversità»⁶⁹, essendo, d'altra parte, tutta la città pervasa da «un'arte civica che esprime amore per le differenze e celebra la grande energia che deriva da esse quando sono rispettate e non temute»⁷⁰.

Infatti, Chicago ha un trascorso di affermazione corporea: l'autrice la definisce «fiera dei suoi odori e del suo sudore»⁷¹: un orgoglio relativamente recentemente recuperato, dopo che, alla fine del XIX secolo, la sua fisionomia era divenuta «antroponegazione in pietra»⁷², ispirata al tema pseudo-europeo della purezza originaria, che rifiutava gli appartenenti alle classi sociali più basse.

Una simile, infelice chiusura è stata conosciuta anche dalla sua Università, la quale, con edifici neogotici circondati da recinti, ha per lungo tempo espresso, attraverso la sua struttura architettonica, improntata alla ricerca del prestigio antico, la volontà di rimarcare una netta separazione fra il privilegio bianco e la criminalità e il degrado al di fuori di essa, associate alle persone di colore e alle classi inferiori.

⁶⁷- Cf. *Ivi*, p. 329.

⁶⁸- *Ivi*, p. 360.

⁶⁹- *Ivi*, p. 357.

⁷⁰- *Ivi*, p. 356.

⁷¹- *Ivi*, p. 357.

⁷²- *Ivi*, p. 358.

La filosofa mette in evidenza come l'organizzazione stessa degli spazi e lo stile architettonico crearono un clima di sospetto che finì per alimentare ulteriormente i reati⁷³, in quanto la scarsa illuminazione, le recinzioni e gli imponenti palazzi del campus costituivano dei nascondigli per malintenzionati, anziché degli spazi di relazione.

A partire dalla metà degli anni Novanta, l'Università ha invece assunto un atteggiamento di apertura verso le zone circostanti. Questo cambio di passo si è espresso attraverso la promozione di attività all'aperto, che hanno richiesto maggiore illuminazione, l'incremento della vigilanza, nonché la collocazione del nuovo Reva and David Logan Arts Center all'angolo a sud-ovest di Hyde Park. In vetro e pietra, l'edificio conserva elementi gotici, ma il suo slancio comunica, al contempo, dinamismo e "speranza". Esso, infatti, contempla delle collaborazioni con i cittadini e le attività commerciali, che mirano a riqualificare l'area nella sua eterogeneità etnica⁷⁴.

Con il trasferimento dell'Arts Center, anche le strade e gli attraversamenti sono stati interessati da interventi; l'introduzione dei Light Bridges, dell'artista e designer di luci James Carpenter, ha non soltanto riqualificato l'estetica del luogo e garantito maggiore sicurezza, ma anche – e soprattutto – delineato un importante spazio fisico e simbolico di relazione. Infatti, scrive Nussbaum: «Grossi piloni in acciaio inossidabile proiettano lampi di luce bianca riflettendo i raggi del sole: sono luci (gli studenti le chiamano "sciabole di luce") che formano davvero un *ponte da sud a nord, un arco luminoso che pare un gesto di invito*»⁷⁵. Impossibile non cogliere il contrasto in cui questo progetto, con la sua capacità di collegare in maniera funzionale, ma anche di trasmettere "un senso di connessione", si colloca rispetto al sistema di trasporto pubblico sopraelevato, precedentemente pensato per evitare il transito attraverso il minaccioso Hyde Park.

La filosofa insiste sul circolo vizioso fra paura ed esclusione, evidenziando come lo stesso sia stato interrotto grazie a scelte che hanno richiesto coraggio, ma che si sono rivelate imprescindibili al fine dell'instaurazione della fiducia, che necessita di essere preliminarmente data, in una certa misura. D'altra parte, la rispondenza fiduciaria stessa consiste nell'incertezza, nell'impossibilità di totale controllo e nella speranza, in quanto la fiducia ospita in sé, dà spazio alla possibilità del tradimento.

Sulla dinamica messa in luce dalla pensatrice statunitense, riflettono Luca Alici e Silvia Pierosara e il fatto che questi ultimi ne descrivano la preziosità negli

⁷³ - Cf. *Ivi*, pp. 400-401.

⁷⁴ - Cf. *Ivi*, p. 404.

⁷⁵ - *Ibidem*, corsivi nostri.

stessi termini in cui essa è proposta dalla professoressa americana, pur non facendo riferimento, nel proprio lavoro, al pensiero di quest'ultima, avvalora ulteriormente, a parer nostro, l'intuizione avutane da Nussbaum. A nostro avviso, tale punto di contatto rende possibile e interessante un breve *excursus* che ponga in dialogo la prospettiva della filosofa statunitense e l'ulteriore sviluppo che, seppur non intenzionalmente, gli studiosi italiani ne offrono.

Spiegano, infatti, Alici e Pierosara: la fiducia «è la pre-condizione per ogni apertura possibile, e perciò vitale»⁷⁶. In effetti, nel medesimo luogo, gli autori indulgiano sulla rappresentazione che ne è fatta da Ambrogio Lorenzetti nell'*Allegoria del buon governo*, in cui Giustizia, Sapienza, Concordia e coloro che comporranno il governo dei Ventiquattro – raffigurati, questi ultimi, molto vicini, l'uno dietro all'altro – tengono tutti in mano una corda. Quest'ultima, scrivono i due studiosi italiani, «ha l'ambizione di legare i cittadini senza renderli schiavi e diventa "figura" della fiducia, grazie alla quale e con la quale si può pensare la concordia»⁷⁷.

Ora, invitano a osservare Alici e Pierosara:

La corda è un insieme di fili, tanto stretti e intrecciati da formare nella loro pluralità un unico corpo. Ma la corda è anche ciò che identifica tante realtà differenti [...] Vale un po' la stessa cosa per la fiducia: essa è composta di tanti fili e si candida a renderli solidi e a farli stare insieme; al contempo, è capace di sostenere relazioni fra ambienti profondamente differenti tra loro. La fiducia è quella corda che attraversa la nostra convivenza, che ci cingiamo ai fianchi quando occorre *aprirsi a qualcuno e avviare qualcosa*.⁷⁸

Nussbaum stessa, nel considerare il potenziale della commedia greca, si richiama a un'immagine simile, attinta dalla *Lisistrata* di Aristofane, in cui l'omonima protagonista propone l'arte femminile della tessitura come paradigma di «un discorso politico costruttivo, finalizzato al bene comune: ogni filo va tenuto in considerazione – commenta la filosofa americana –, e tutti devono essere presi e messi insieme in una trama ben stretta e coesa»⁷⁹.

Nel trionfo della democrazia, Ateniesi e Spartani ballano insieme alle donne e i primi invocano *Hesychia* (Tranquillità), dea associata alla quiete civica e alla libertà d'azione, i secondi si appellano persino ad Atena, patrona dei loro precedenti nemici e della democrazia ateniese. Spiega la pensatrice statunitense: «i fili sono

⁷⁶ - L. Alici, S. Pierosara, *Il credito che il possibile affida al reale*, in Id. (eds.), *Generare fiducia*, Franco Angeli, pp. 7-20, qui p. 9.

⁷⁷ - *Ivi*, p. 8.

⁷⁸ - *Ivi*, p. 18, corsivi nostri.

⁷⁹ - M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 332.

intrecciati con tale efficacia che le differenze nazionali cadono nella danza festosa con cui termina la commedia»⁸⁰.

Quindi, per il finale della rappresentazione aristofanea, come per il progetto di riqualificazione del Midwest di Chicago nella collaborazione con l'Università, ben si applicano, ancora una volta, le parole di Alici e Pierosara, che avvertono: «la corda è capace di fare rete». Non la rete di recinzione che, come le staccionate che isolavano gli edifici universitari, rimarca la frattura fra un "noi" e un "loro", ma quella che coinvolge entrambe le parti in vista di un obiettivo comune; «non la rete che imprigiona le libertà, ma quella che accetta la cooperazione; non la rete che separa due avversari, ma quella che ci fa scoprire inevitabilmente in relazione; non la rete virtuale che manca dello sguardo, ma quella che ha bisogno dei corpi»⁸¹.

Quanto a quest'ultima caratteristica della fiducia, l'ulteriore messaggio veicolato dalla commedia aristofanea è proprio quello che Nussbaum esplicita come segue: «la tranquillità e la pace civica (anche la pace con i nostri rivali) sono incoraggiate da uno spirito ludico centrato sul piacere *fisico*»⁸², del tipo promosso dalla la Crown Fountain del Millennium Park. L'opera dell'artista spagnolo Jaume Plensa consiste di due grandi schermi sui quali appaiono volti di cittadini di varie età ed etnie, ciascuno dei quali, prima di essere sostituito dalle facce successive, sembra spruzzare dalla bocca dell'acqua, che effettivamente esce dall'installazione, bagnando chi si trovi alla portata del getto, tra l'ilarità dei bambini e non solo. Anche gli adulti, infatti, abbassano le difese di fronte all'atmosfera di contagioso buon umore che la situazione crea e alla quale, infine, anch'essi prendono fisicamente parte. Come l'autrice americana rileva, questo significa anche un superamento della discriminazione di determinate categorie dall'utilizzo di piscine e fontane, così come dello stigma sui fluidi corporei femminili⁸³.

7. Ponti verso nessun luogo: una nuova accezione di utopia

Descrive Nussbaum: «Nel frattempo, sull'inverosimile curvatura del ponte di Gehry sopra l'autostrada (*un ponte che sembra andare in nessun luogo*) le persone gironzolano, si fermano, parlano con gli estranei»⁸⁴. Sugeriamo che l'espressione con cui la pensatrice descrive il ponte pedonale tradisca la sua volontà di associa-

⁸⁰ - *Ivi*, p. 333.

⁸¹ - L. Alici, S. Pierosara, *Il credito che il possibile affida al reale*, cit., pp. 18-19.

⁸² - M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 333, corsivi nostri.

⁸³ - Cf. *Ivi*, pp. 359-360.

⁸⁴ - *Ivi*, pp. 360-361, corsivi nostri.

re l'atto del tendere alla società ideale agli spazi fisici di quest'arte che caldeggia la fratellanza e, soprattutto, al particolare elemento architettonico del ponte che, per sua stessa natura, consente il superamento di un ostacolo che si frappone alla continuità di una via di comunicazione.

La scelta di parole dell'autrice americana in riferimento al PB Pedestrian Bridge ricalca la considerazione espressa da Abbate, che afferma: «L'immaginazione ha un ruolo preminente nel permetterci di ripensare le possibilità e i modi delle nostre azioni, e questo è ciò che rappresenta veramente il *nucleo di ogni utopia. Un luogo che non esiste in nessun luogo reale, ma un luogo che può essere immaginato ovunque*»⁸⁵.

Una definizione, questa, che sembra andare al cuore del progetto nussbaumiano espresso nelle prime, programmatiche pagine di *Hiding from Humanity*, in cui si legge l'esortazione ad assumere il riconoscimento della vulnerabilità e della mortalità dei propri corpi animali a paradigma della costruzione di una società che, tuttavia, Nussbaum ammette non essere mai del tutto raggiungibile⁸⁶.

D'altra parte, il modello di società propugnato dalla filosofa statunitense è, tuttavia, a ben guardare, più realistico – un aspetto, questo, che dice anche della sua "bontà" – delle fantasie di purezza e invulnerabilità dietro alle quali l'essere umano tende a trincerarsi e, ciò, proprio in quanto la prospettiva nussbaumiana è concepita sulla base della realtà imperfetta e mortale delle persone. In *Emozioni politiche*, osserva l'autrice: «L'ideale, dunque, è reale. Allo stesso tempo, il reale contiene anche l'ideale. Le persone vere aspirano a qualcosa, immaginano possibilità migliori rispetto al modo che conoscono, e cercano di realizzarle»⁸⁷.

Sebbene nel volume del 2013, principale riferimento del presente scritto, Nussbaum mostri un atteggiamento più fiducioso circa la realizzazione concreta del tipo di società che propone, rispetto a quanto non emerga in filigrana dall'opera del 2004, suggeriamo che il fulcro del suo pensiero sia sostanzialmente immutato. D'altra parte, non sembra improprio ascrivere il maggior ottimismo nussbaumiano del testo più recente all'individuazione, in esso, dell'arte, soprattutto spaziale e interattiva, come chiave di volta per attuare fattivamente l'avvento di ciò che la studiosa auspica. L'autrice sostiene, infatti, che tali opere permettano l'approdo alla società giusta, guidando, «proprio come su quel lungo ponte al Millennium Park»⁸⁸, dalle emozioni relative alla propria sfera di interesse più immediata a quelle verso la nazione.

⁸⁵ - F. Abbate, *Ed-Umanizzare le Tecno-Società*, cit., p. 174, corsivi nostri.

⁸⁶ - Cf. Id., *Hiding from Humanity*, cit., pp. 17-18.

⁸⁷ - Id., *Emozioni politiche*, cit., p. 459.

⁸⁸ - *Ivi*, p. 462.

Intendiamo affermare che questo scarto, lungi dal destituire la categoria dell'“utopia” della sua “validità” nell'applicazione al progetto nussbaumiano, piuttosto, carichi la stessa di una valenza e di un'energia proattive, che si nutrono dell'ulteriore centralità accordata al confronto e alla collaborazione intersoggettiva.

Ma procediamo con ordine, partendo da una critica mossa alla proposta della filosofa americana. Commentando l'interpretazione che Nussbaum fornisce di *Tempi difficili* di Charles Dickens in *Giustizia poetica*, Sjaak Koenis e Jan de Roder affermano che il valore che la lettura di tale opera offre alla contemporaneità risiede proprio nell'occasione prospettata dal testo di riconoscere i diversi modi di rappresentare la povertà in tempi differenti e di evitare il paternalismo dickensiano.

Quest'ultimo – commentano gli autori olandesi – è sorprendentemente vicino alla visione di Nussbaum sul ruolo del governo nell'incoraggiare le emozioni positive. Attraverso la retorica politica, le canzoni, i simboli e quella che Nussbaum chiama la pedagogia dell'educazione pubblica, in cui i romanzi giocano un ruolo cruciale, il governo non solo è in grado di influenzare direttamente la psicologia delle persone, ma, a suo avviso, dovrebbe anche farlo.⁸⁹

Orbene, è importante sottolineare – cosa che l'autrice stessa precisa – che il progetto nussbaumiano sia condotto in uno spirito milliano e tagoriano piuttosto che comtiano, proprio in quanto la pensatrice ritiene fermamente che la libertà e l'individualità vadano preservate dalle derive più coercitive della proposta del filosofo francese.

Inoltre, Nussbaum è ben consapevole dell'insidia della distorsione annidata all'interno di un programma che si fondi su una simbologia emotivamente carica, che rischia di scivolare nello sciovinismo. Nondimeno, la pensatrice ritiene che l'antidoto a tale perversione risieda proprio in una coltivazione ancor più intensa dell'imperfetta immaginazione dei cittadini attraverso il simbolo stesso, in modo che la memoria sia assicurata agli ideali politici giusti⁹⁰.

⁸⁹ - S. Koenis - J. de Roder, *Educating for Democracy: Empathy, Reading, and Making Better Citizens in Martha Nussbaum's Public Education Project*, in A. Swinnen, A. Kluvelde, R. van de Vall (eds.) *Engaged Humanities: Rethinking Art, Culture, and Public Life*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 325-356, qui p. 349, (T.d.A.).

⁹⁰ - Cf. M. C. Nussbaum, *Emozioni politiche*, cit., p. 18. D'altra parte, una risposta simile è già stata formulata da Nussbaum in *Giustizia poetica*, quando all'obiezione circa la parzialità da cui l'immaginazione può essere affetta, la filosofa replica chiarendo che tale rischio discenda dal limite umano, non dalla fantasia e che, pertanto, esso non delegittimi il ricorso all'immaginazione ma, al contrario, dimostri proprio l'urgenza di coltivare tale facoltà con maggiore assiduità, così da combattere quanto più possibile la tendenza alla faziosità. Cf. Id., *Giustizia poetica*, cit., p. 32.

Inoltre, Abbate ricorda che l'opera d'arte ha una sua realtà, che deriva proprio dal suo sottrarre alla realtà medesima un fatto, in modo da renderlo autonomo rispetto alla processualità costante, per mezzo di «un rimodellamento del linguaggio, della percezione e della comprensione in modo che rivelino l'essenza della realtà nel suo aspetto: le potenzialità represses dell'uomo e della natura. L'opera d'arte rappresenta così la realtà mentre la accusa»⁹¹. Dunque, se la prospettiva nussbaumiana è perfettamente aderente a quella delineata da Henry James, secondo il quale l'arte è «l'espressione, la spremitura letterale del valore»⁹², che l'artista compie facendosi nostra guida e alleato contro l'ottusità morale, Tricia Van Dyk insiste su un aspetto non meno cruciale nel pensiero di Nussbaum, sebbene implicito, ossia:

Non ci limitiamo a leggere i romanzi nei nostri propri termini; Nussbaum insiste sempre sul fatto che i nostri termini siano continuamente messi sotto esame e tenuti aperti alla revisione comunitaria. Suggesto che il suo impegno nei confronti della continua rivedibilità sia un tentativo di articolare il suo senso, in gran parte inarticolato, della natura profondamente ermeneutica dei romanzi, cioè l'idea che la narrativa contribuisca alla vita delle persone attraverso l'interpretazione.⁹³

Nella fattispecie, la studiosa lituana cita il romanzo, tradendo ancora una volta il ruolo principe assegnato al genere da Nussbaum stessa e, conseguentemente, dalla critica. Tuttavia, riteniamo che tali rilievi risultino ancor più calzanti in riferimento al discorso nussbaumiano sul simbolo nell'assetto urbano o di un sito, per quanto detto e, in particolare, se ci si sofferma a considerare l'effetto prodotto dal Franklin Delano Roosevelt Memorial, al cui rimodellamento hanno contribuito proprio il giudizio critico delle persone e la loro libertà d'espressione, che una società giusta sempre tutela.

Allora, suggeriamo che il riferimento alla società ideale come utopia rimanga pertinente nella proposta nussbaumiana, ma non nel senso di un'impraticabilità fattuale di tale prospettiva, bensì in ragione del suo sottrarsi a qualsiasi pretesa di fissarne in maniera definitiva i connotati, in quanto, lungi dal costituire un concetto statico e museale, essa permane sempre, costantemente aperta a nuove problematizzazioni e ripensamenti collettivi, che riflettono il dinamismo e l'eterogeneità che la nutrono.

⁹¹ - F. Abbate, *Ed-Umanizzare le Tecno-Società*, cit., p. 173, corsivi nostri.

⁹² - H. James, *The Art of the Novel*, Charles Scribner's Sons, New York 1907, p. 312, (T.d.A.).

⁹³ - Cfr. T. Van Dyk, *Not Just Cause and Effect: Resituating Martha Nussbaum's Defense of the Novel in a Hermeneutical Framework*, in «Interdisciplinary Literary Studies» 19/2 (2017), pp. 204-219, qui p. 208, (T.d.A.).

Bibliografia:

- Abbate, F., *L'occhio della compassione. Immaginazione narrativa e democrazia globalizzata in Martha Nussbaum*, Studium, Roma 2005;
- Id., *Ed-Umanizzare Le Tecno-Società. Perché la formazione resti capacità di immaginare*, in «Formazione&Insegnamento» XX/1 (2022), pp. 169-178;
- Alici, L. - Pierosara, S., *Il credito che il possibile affida al reale*, in Id. (eds.), *Generare fiducia*, Franco Angeli, pp. 7-20;
- Aristotele, *Etica Nicomachea*, tr. it. C. Natali, Laterza, Bari 1999;
- Baglioni, E., *Sulla rilevanza pubblica del corpo. Il ripensamento del liberalismo in Martha Nussbaum*, in F. Ricci (ed.), *Corpo, politica e territorio*, Nuova Cultura, Roma 2010, pp. 15-39;
- Id., *Sull'uso pratico delle emozioni: il liberalismo progressista di Martha C. Nussbaum*, Nuova Cultura, Roma 2011;
- Berti, E., *Un aristotelismo non conservatore*, in «Iride» 20/1 (1997), pp. 157- 164;
- Contant, J., *Martha Nussbaum e il problema della forma della filosofia*, tr. it. F. P. Vertova, in «Iride» 20/1 (1997), pp. 164-162;
- Danto, A., *The Vietnam Veterans Memorial*, in Id., *The State of the Art*, Prentice Hall, New York 1987;
- Eldrige, R., *“Reading for Life”: Martha C. Nussbaum on Philosophy and Literature*, in «Arion: A Journal of Humanities and the Classics» 2/1 (1992), pp. 187-197;
- Evans, J., *Book Review: Political Emotions: Why Love Matters for Justice, edited by Martha C. Nussbaum*, London School of Economics and Political Science, 11 Dicembre 2013, <https://blogs.lse.ac.uk/lsereviewofbooks/2013/12/11/book-review-political-emotions-why-love-matters-for-justice/>;
- Fairbairn, W. R. D., *Studi psicoanalitici sulla personalità*, tr. it. A. Bencini Bariatti, Borighieri, Torino 1970;
- Hale, D. J., *Aesthetics and the New Ethics: Theorizing the Novel in the Twenty-First Century*, in «Modern Language Association» 124/3 (2009), pp. 896-905;
- Hanel, K. - Jansen, L., *Reading for the Good Life?*, in Angela Kallhoff (ed.), *Martha C. Nussbaum: Ethics and Political Philosophy: Lecture and Colloquium in Münster 2000*, Transaction Publishers, New Brunswick 2001, pp. 4-119, qui pp. 120-122;
- Heath, M., *Book Review. Tragedy and Philosophy: The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy by Martha C. Nussbaum*, in «The Classical Review» 37/1 (1987), pp. 43-47;
- Hunt, L., *Martha Nussbaum on the Emotions*, in «Ethics» 116/3 (2006), pp. 552-577;
- James, H., *The Art of the Novel*, Charles Scribner's Sons, New York 1907;
- Klein, M. - Riviere, J., *Invidia e gratitudine: amore, odio e riparazione*, Astrolabio, Roma 1969;

- Koenis, S. - De Roder, J., *Educating for Democracy: Empathy, Reading, and Making Better Citizens in Martha Nussbaum's Public Education Project*, in A. Swinnen, A. Kluveld, R. van de Vall (eds.), *Engaged Humanities: Rethinking Art, Culture, and Public Life*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2022, pp. 325-356;
- Nehamas, A., *What Should We Expect from Reding? (There Are Only Aesthetic Values)*, in «Salmagundi» 111 (1996), pp. 27-58;
- Nussbaum, M. C., *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, tr. it. M. Scattola, il Mulino, Bologna 2004;
- Id., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York 1990;
- Id., *Human Capabilities, Female Human Beings*, in Id., J. Glover (eds.), *Women, Culture, and Development: A Study of Human Capabilities*, Oxford University Press, New York 1995, pp. 61-104;
- Id., *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, tr. it. G. Bettini, a cura di E. Greblo, Mimesis, Milano - Udine 2012;
- Id., *Reply*, in J. Cohen (ed.), *For Love of Country?: Debating the Limits of Patriotism*, Beacon Press, Boston 1996, pp. 131-151;
- Id., *L'intelligenza delle emozioni*, tr. it. R. Scognamiglio, il Mulino, Bologna 2004;
- Id., *Judaism and the Love of Reason*, in R. E. Groenhout - M. Bower (eds.), *Philosophy, Feminism, and Faith*, Indiana University Press, Bloomington 2003, pp. 9-39;
- Id., *Hiding from Humanity: Disgust, Shame and the Law*, Princeton University Press, Princeton - Oxford 2004;
- Id., *Emozioni politiche. Perché l'amore conta per la giustizia*, tr. it. R. Falcioni, il Mulino, Bologna 2014;
- Putnam, H., *Taking Rules Seriously: A Response to Martha Nussbaum*, in «New Literary History» 15/1 (1983), pp. 193-200;
- Rawls, J., *Liberalismo politico*, Edizioni di Comunità, Torino 1999;
- Ricci, F., *Politica e simbolica della differenza. Spunti di riflessione*, in «Metábasis.it: filosofia e comunicazione» 26 (2018), pp. 218-230;
- Roochnik, D. L., *The Tragic Philosopher: A Critique of Martha Nussbaum*, in «Ancient Philosophy» 8/2 (1988), pp. 285-295;
- Van Dyk, T., *Not Just Cause and Effect: Resituating Martha Nussbaum's Defense of the Novel in a Hermeneutical Framework*, in «Interdisciplinary Literary Studies» 19/2 (2017), pp. 204-219;
- Vegetti, M., *Sbagliare per eccesso di generosità*, in «Iride» 20, 1 (1997), pp. 172-176;
- Voice, P., *Why Literature Cannot be Moral Philosophy*, in «Theoria: A Journal of Social and Political Theory» 83/84 (1994), pp. 123-134;
- Winncott, D. W., *Sviluppo affettivo e ambiente*, Armando, Roma 1977;
- Id., *Playing and Reality*, Routledge, New York 1989;

-
- Id., *The Development of the Capacity for Concern* in L. Caldwell - H. T. Robinson (eds.), *The Collected Works of D. W. Winnicott*, 12 voll., vol. VI, Oxford University Press, New York 2017;
- Id., *The Maturation Process and the Facilitating Environment*, Routledge, Londra - New York 2018;
- Id., *Holding and Interpretation: Fragment of an Analysis*, Routledge, Londra - New York 2018;
- Wollheim, R., *Flawed Crystals: James's The Golden Bowl and the Plausibility of Literature as Moral Philosophy*, in «New Literary History» 15/1 (1983), pp. 185-19.

Il mito politico come luogo per riconoscersi e interpretare la realtà storica.

La retorica dell'invasione e le migrazioni contemporanee

*Francesco Di Filippo**

Abstract: Il mito, quale forma d'arte, può essere considerato orizzonte di senso e spazio privilegiato di riconoscimento dell'umano. Ciò vale anche per il mito politico? Esso è soltanto qualcosa di "irrazionale" ed estraneo alla politica moderna, o al contrario può riflettere aspirazioni, conflitti e tensioni dell'umanità in un dato contesto storico e sociale? E qual è il suo rapporto con la razionalità? Il presente studio muove da queste domande, indagando il mito politico da un punto di vista filosofico e confrontandosi con una specifica narrazione contemporanea, la retorica dell'invasione dei migranti. La definizione di mito politico viene in questo modo messa alla prova della realtà storica e, viceversa, è utilizzata come categoria concettuale per interpretare quest'ultima.

Keywords: Mito; politica; narrazione; invasione; migrazione

* f.difilippo97@gmail.com.

Abstract: The myth, as an art form, can be considered a horizon of meaning and a privileged space for the recognition of the human. Does this also apply to political myth? Is it just something “irrational” and unrelated to modern politics, or, on the contrary, can it reflect aspirations, conflicts, and tensions of humanity within a given historical and social context? And what is its relationship with rationality? This study begins with these questions and tries to analyze the political myth from a philosophical perspective, while facing with a specific contemporary narrative: the rhetoric of migrant invasion. The definition of political myth is thus challenged by the historical reality, and vice versa it serves as a conceptual category to interpret this latter.

Keywords: Myth; politics; narrative; invasion; migration

1. Il mito politico: un orizzonte di senso?

Considerare l'arte quale «luogo di relazione e spazio privilegiato di riconoscimento dell'umano in ogni epoca e tempo»¹, e comprendere all'interno di essa tutte le sue forme e dunque anche il mito², richiede di pensare quest'ultimo come possibile «orizzonte di senso» o «luogo di riconoscimento di un senso»³. Tuttavia, parlando di mito in filosofia, bisogna attestare come spesso esso sia stato pensato in modo opposto. Ovvero, come sia stato dominante per molto tempo, quantomeno in termini d'impatto sull'immaginario comune, il topos storiografico – che è al contempo teoretico – di una contrapposizione tra “mito” e “logos”, e della nascita della filosofia come uscita dal mito o passaggio dal mito alla razionalità. Tali asunti sono tutt'altro che egemoni nel panorama filosofico contemporaneo e anche la storia del pensiero offre numerose risorse per una ricostruzione differente: basti pensare a ciò che sostiene lo stesso Aristotele nel I libro della *Metafisica* quando scrive che «anche colui che ama il mito è, in certo qual modo, filosofo»⁴. Non solo in filosofia, ma anche nell'ambito puramente storiografico è presente la tesi di una non-contrapposizione netta tra mito e logos: è sostenuta ad esempio da una figura autorevole come Jean-Pierre Vernant⁵.

Il discorso è differente se parliamo di mito politico e se entriamo nel terreno della filosofia politica e del pensiero politico, dove il dibattito a riguardo è più recente. Esso sembrerebbe risultare «estraneo allo spirito della filosofia politica moderna»⁶. Questo perché, secondo Cofrancesco, «in prima approssimazione il mito politico è una forma di legittimazione del potere [...] che non fa riferimento alla ragione universale». Al contrario, «il discorso politico moderno si legittima in virtù dell'appello alla ragione, al calcolo, alla dimostrazione. Il suo interlocutore non è l'abitante di una tribù, [...] ma l'“uomo universale”, dotato di raziocinio e capace di esercitarlo sui più ardui problemi della convivenza sociale»⁷. Bottici osserva che «la filosofia politica contemporanea tende a dipingere la politica come un'attività che riguarda in primo luogo individui razionali che interagiscono tra di loro»⁸. Si riferisce in particolare a Rawls e Habermas, e ai loro testi *Una teoria della giusti-*

¹ - *Arte e riconoscimento dell'umano: per un Manifesto*, in «Metaxy Journal. Filosofia, Arte, Riconoscimento» 1 (2022), p. 9.

² - Cf. *Ivi*, p. 10.

³ - *Ivi*, p. 12.

⁴ - *Metafisica*, 982b.

⁵ - Cf. J.-P. Vernant, *Tra mito e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998, pp. 4-6.

⁶ - D. Cofrancesco, *Politica e mito*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani 1996.

⁷ - *Ibidem*.

⁸ - C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 9.

zia⁹ e *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*¹⁰, che considera «forse le due più importanti opere di filosofia politica degli ultimi cinquant'anni». Sebbene i due autori non abbiano lo scopo di «dar conto della politica di tutti i giorni», ma quello di proporre dei modelli, «con i loro modelli entrambi suggeriscono implicitamente che la politica sia un'attività fondata sulla razionalità degli individui coinvolti»¹¹. Al contrario, la politica di tutti i giorni, sostiene l'autrice, ci presenta una «scena assai diversa [...] Le persone coinvolte in quest'attività non sono così inclini ad adottare procedure razionali di comunicazione e decisione [...]. Molto spesso, infatti, le persone sembrano agire sulla spinta di elementi a-razionali, come simboli e immagini del mondo, che non sono presi in considerazione da una rappresentazione puramente razionale della politica»¹². Insomma, «il logos non occupa tutto lo spazio della città»¹³. E questo non riguarda solo i totalitarismi del Novecento, dove l'utilizzo di simboli, immagini ed elementi a-razionali è evidente, ma caratterizza la politica ancora oggi, seppur ciò possa apparire meno manifesto¹⁴. Anche Wunenburger giunge alla stessa conclusione, dopo aver delineato «un'altra storia del politico e della politica rispetto a quella dell'ortodossia moderna, razionalista, contrattualista, dominante dal XVII secolo»¹⁵. In *Mytho-politiques. Histoire des imaginaires du pouvoir* il filosofo francese compie un inventario «degli immaginari della politica»¹⁶, al fine di mostrare come essa, a differenza di quanto sostenuto nella modernità, non possa essere «compresa unicamente come un fatto razionale, contrattuale», ma che, al contrario, il «corpo politico» supponga «degli affetti, delle immagini, delle storie, dei simboli, dei miti; insomma, un immaginario collettivo che lo fondi e gli conferisca un'identità particolare»¹⁷. Wunenburger va ancora oltre e si chiede se la modernità politica stessa, «lontano dall'essere un semplice "progresso" della ragione politica, per l'emancipazione dall'immaginario, non sia piuttosto un momento di ri-trasformazione di questo immaginario anteriore»¹⁸. Tesi in linea con un'idea della storia co-

⁹ - J. Rawls, *Una teoria della giustizia*, a cura di S. Maffettone, Feltrinelli, Milano 1982.

¹⁰ - J. Habermas, *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, a cura di L. Ceppa, Guerini e Associati, Milano 1996.

¹¹ - C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, cit., p. 9.

¹² - *Ibidem*.

¹³ - D. Cofrancesco, *Politica e mito*, cit.

¹⁴ - Cf. C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, cit., p. 10.

¹⁵ - J.-J. Wunenburger, *Mytho-politiques. Histoire des imaginaires du pouvoir*, Éditions Mimé-sis, Sesto San Giovanni - Udine 2019, p. 271, (T.d.A.).

¹⁶ - *Ivi*, p. 9.

¹⁷ - *Ivi*, p. 8.

¹⁸ - *Ivi*, p. 9.

me quella sulla quale studiosi come Ricoeur e Castoriadis, pur nelle loro differenze, convergono, ovvero una storia in cui «lavoriamo sempre in qualcosa di già regolato, manipolando o modificando le regole; ma ponendone anche di nuove, creandole»¹⁹ e dunque «quello che esiste, sono delle configurazioni preesistenti che noi riconfiguriamo - e procediamo così, di configurazione in configurazione»²⁰.

A partire da quanto detto, riflettere sul mito politico ci dà allora l'occasione di comprendere in che modo oggi la dimensione mitica – in un'epoca in cui essa è considerata assente – possa essere luogo, «dato relazionale originario», in cui avviene «il lavoro di riconfigurazione e interpretazione del mondo»²¹ che caratterizza il pensare umano. Nelle pagine che seguono si problematizzerà ulteriormente il rapporto tra "mito" e "logos", cercando l'origine dell'"esclusione" del mito politico dal pensiero filosofico, auspicando che tale ricerca possa in seguito anche aiutare la comprensione di cosa sia il mito politico, per giungere a una definizione, anche se soltanto provvisoria, di esso. A tal fine, ci si riferirà a due lavori sul tema: *Filosofia del mito politico* di Chiara Bottici, la quale offre una genealogia del concetto di mito dominante, e la voce *Mito politico* del *Dizionario di Politica* di Tiziano Bonazzi, che presenta invece un excursus storico del mito politico come concetto teorico. Successivamente, la definizione di mito politico verrà sottoposta alla prova della realtà storica, nel confronto con una tra le narrazioni più attuali e presenti nell'immaginario contemporaneo: la retorica dell'invasione riferita ai migranti, sviluppata e diffusa in Europa negli ultimi decenni. Viceversa, la speranza è anche quella di guadagnare, con questa categoria concettuale, un valido strumento per interpretare la realtà politica contemporanea. Quest'ultima, infatti, sembra essere teatro di irrisolvibili scontri tra narrazioni opposte. Il rischio è di finire intrappolati in una dialettica di verità contro illusione, in uno scontro irrisolvibile tra chi si ritiene detentore di una verità rispetto a chi è vittima di un inganno, di una manipolazione o di una fantasia. Proprio per questo può essere significativo parlare di mito politico: l'espressione "mito" porta con sé la dicotomia razionale-irrazionale, vero-falso, che sovente caratterizza il giudizio rispetto alle narrazioni altrui. Parlare di mito politico obbliga a fare chiarezza sulle narrazioni usate in politica e sul loro rapporto con la razionalità e la verità.

¹⁹ - P. Ricoeur, C. Castoriadis, *Dialogo sulla storia e l'immaginario sociale*, Jaca Book, Milano 2017, p. 44.

²⁰ - *Ivi*, p. 45.

²¹ - *Arte e riconoscimento dell'umano: per un Manifesto*, cit., p. 10.

2. Una genealogia del mito

Secondo Bottici malgrado la politica venga dipinta come l'interazione tra individui razionali, la storia e l'attualità ci mostrano un'altra situazione, dove elementi «a-razionali», simboli e immagini hanno un ruolo importante. Questo accade nonostante «studiosi di varia provenienza hanno riconosciuto da tempo il ruolo politico giocato da elementi a-razionali»²². Gli antropologi lo fanno da sempre, nello studio dei popoli "primitivi"; in campo storico già Bloch nel 1924 con *Le taumaturghi* si dedica «all'analisi della dimensione simbolica del potere»; mentre nel campo della sociologia l'attenzione è presente fin dai «padri fondatori di questa disciplina, Durkheim e Weber»²³. Anche di recente «è emersa una nuova serie di studi focalizzati sul potere mobilitante di simboli e miti moderni», grazie a un rinnovato interesse per «la dimensione simbolica dei fenomeni sociali» promosso dal costruttivismo e dalla svolta linguistica²⁴. La ricchezza degli studi e «la crescita esponenziale di pubblicazioni su questo argomento», non è accompagnata da un «quadro teorico raffinato e consolidato» per l'uso di termini quali ad esempio «mito» e «simbolo»²⁵. In primo luogo, all'interno della «vasta letteratura teorica che si occupa della dimensione simbolica del potere in generale, le differenti forme di simbolismo vengono di rado considerate separatamente», ma sono ricondotte sotto titoli generici come «lo straordinario» o «simbolismo politico»²⁶. Tuttavia – mostra Bottici – «miti e simboli non sono la stessa cosa. [...] Sebbene i miti operino attraverso simboli, non tutti i simboli sono miti: la sequenza di lettere di un'equazione matematica è una serie di simboli, ma nessuno – o solo pochissimi – direbbero che si tratti di un mito»²⁷. La fusione di questi due concetti «ha generato gran parte della confusione che circonda questo tema» e «a sua volta, ha creato una notevole riluttanza all'uso del concetto stesso di mito – in particolare in relazione al campo della politica. Perché fare ricorso a un concetto ingombrante come quello di mito, e non servirsi invece di altre nozioni come quelle di "racconto", "narrazione" e "leggenda"?»²⁸. Di fronte alla complessità del mito, non si è pensata la sua specificità.

Un mito non è un semplice racconto, perché c'è una gran quantità di racconti che non sono mitici. [...] D'altro canto, il concetto di mito non ha neppure la stes-

22- C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, p. 10.

23- *Ibidem*.

24- *Ivi*, p. 11.

25- *Ibidem*.

26- *Ibidem*.

27- *Ivi*, p. 12.

28- *Ibidem*.

sa estensione di quello di narrazione: è sufficiente pensare a tutti i miti falliti, cioè a tutte le narrazioni che non hanno avuto successo nell'acquisire lo status di mito. Ma un mito non è nemmeno una leggenda, dato che ci sono miti che non sono leggende e viceversa. Si può parlare del «mito della Rivoluzione francese», ma nessuno parlerebbe della «leggenda della Rivoluzione francese»²⁹.

In secondo luogo, Bottici annota una difficoltà della filosofia a pensare il mito politico come concetto teorico, anche di fronte a una «crescente quantità di scritti che trattano specifici esempi di miti politici» e nonostante la «ricchezza degli studi filosofici sul mito in generale»³⁰. La studiosa italiana individua due ragioni a riguardo. La prima potrebbe risiedere nella relativa novità del fenomeno: «è solo nella modernità che il ruolo specificamente *politico* giocato dal mito emerge come tema. Mentre nelle società arcaiche i miti politici sono difficilmente distinguibili dai miti religiosi, nelle società moderne, con la separazione della politica dall'ancoraggio religioso, da una parte, e con la sua democratizzazione, dall'altra, il ruolo dei miti *politici* diventa assai più cospicuo»³¹. La seconda ragione potrebbe consistere nella «natura intrinsecamente particolaristica» dei miti politici: le stesse teorie classiche del mito politico – le trattazioni di Sorel e di Cassirer – «hanno focalizzato la propria attenzione più su specifici esempi che sul mito politico in generale»³².

Uno dei nodi più aggrovigliati che riguardano il significato del termine mito ha a che fare con il rapporto con la verità. L'atteggiamento comune nei confronti del mito è di considerarlo come falso, inventato, irrealista³³. L'autrice propone una genealogia – in senso nietzschiano – di tale visione del mito, per poter poi mostrare «perché possediamo oggi gli strumenti per andare oltre i suoi presupposti»³⁴. Se nella greicità la questione della "verità" e "realtà" sul mito non era ancora stata posta, per cui «il *mythos* era giustapposto – e non contrapposto – al *logos* semplicemente come un modo differente con cui esprimere un contenuto»³⁵, e nel cristianesimo, dove il logos diventa la Parola di Dio, il mito risulta ostile per sua pluralità; è con la «razionalità scientifica e della dialettica dell'illuminismo»³⁶ che prende forma l'idea del mito com'è arrivata nella contemporaneità; i miti vengono condan-

²⁹ - *Ivi*, p. 13.

³⁰ - *Ivi*, pp. 13-14.

³¹ - *Ivi*, pp. 14-15.

³² - *Ivi*, p. 15.

³³ - Cf. *Ivi*, p. 17.

³⁴ - *Ivi*, p. 18.

³⁵ - *Ivi*, p. 45.

³⁶ - Cf. *Ivi*, capitolo 3.

nati non per la loro pluralità ma perché «vani», «immaginari», «non reali»³⁷. Alla base di questa idea c'è una visione dicotomica della realtà che separa e contrappone reale e ideale: l'idea diventa un contenuto mentale e avviene una separazione tra il soggetto e l'oggetto. Nasce la visione scientifica, accompagnata da una critica verso il mito. Come hanno mostrato Adorno e Horkheimer, con l'illuminismo la ragione diviene l'opposto del mito e non «già una forma di rischiaramento (*Aufklärung*) in quanto concerne lo scoprire le origini delle cose»³⁸. Decisivo in questo processo risulta senz'altro essere lo slittamento del concetto d'immaginazione, il quale viene progressivamente associato all'ambito estetico ed escluso da quello della conoscenza – come Hans-Georg Gadamer ha magistralmente mostrato nella sua opera.

3. Nascita e sviluppo del mito politico come concetto teorico

Storicamente, secondo Tiziano Bonazzi, «la fortuna dell'espressione mito politico e la sua principale teorizzazione sono legate a Georges Sorel (1847-1922), che, nelle *Réflexions sur la violence* (1908), definisce, lo "sciopero generale proletario" – massimo strumento di lotta della classe operaia – un mito»³⁹. Per il teorico del sindacalismo rivoluzionario il mito è «una organizzazione di immagini capaci di evocare istintivamente tutti i sentimenti che corrispondono alle diverse manifestazioni della guerra intrapresa dal socialismo contro la società moderna»⁴⁰. Il mito politico, non è per Sorel «un atto dell'intelletto, analitico e astratto, ma un atto della volontà, fondato sull'apprendimento *intuitivo* – immediato, globale e non analitico – di una verità legata alle "più forti tendenze di un popolo, di un partito, di una classe" e perciò particolarmente adatto a sorreggere l'azione politica di massa»⁴¹.

Se nella società capitalista, la conoscenza, e quindi l'autocoscienza di classe, vengono distorte «dagli interessi di chi detiene il potere»⁴², il mito offre un tipo conoscenza politica immediatamente vera che ne espliciti in modo diretto la coscienza di classe – cioè l'autocoscienza – senza dover passare per il filtro di forme

³⁷ - *Ivi*, p. 77.

³⁸ - *Ivi*, p. 83.

³⁹ - T. Bonazzi (ed.), *Mito politico*, in *Dizionario di politica*, Utet, Torino 1992, p. 570.

⁴⁰ - G. Sorel, *Considerazioni sulla violenza*, Laterza, Bari 1970, cit. in T. Bonazzi (ed.), *Mito politico*, cit., p. 570.

⁴¹ - T. Bonazzi (ed.), *Mito politico*, cit., p. 570.

⁴² - *Ivi*, p. 571.

intellettualizzate, sempre manipolanti e manipolate»⁴³. Siamo nella crisi – insieme teorica e pratica⁴⁴ – del razionalismo illuministico e della rappresentanza politica⁴⁵, che portò a cercare da un lato «forme di conoscenza alternative», «rispetto a quella delle scienze fisiche e naturali»⁴⁶ (è in questa fase che si sviluppa la cosiddetta psicologia delle folle⁴⁷). In questo contesto

Il mito politico soreliano, pur nascendo in questo contesto, non vuole, però rappresentare un cedimento a tendenze irrazionali o spiritualiste, ma recuperare, con strumenti nuovi e sottratti alla logica alienante degli istituti capitalisti, il valore sociale della scienza e della tecnica. Alla sua novità teorica Sorel pone limiti sufficientemente precisi; ma la contrapposizione al razionalismo utilitarista aveva implicazioni talmente dirimpenti da scavalcare ogni tentativo di mediazione.⁴⁸

Bonazzi ci tiene inoltre a precisare che la teoria soreliana, nella quale per la prima volta prende forma il mito politico come concetto teorico, «non è un fenomeno isolato» nella più ampia e profonda «reazione all'individualismo e al razionalismo liberale classici», la quale, «da un punto di vista intellettuale» provoca «una feconda rimediazione nel campo delle scienze umane, consentendo di superare il meccanicismo utilitarista e di modificare lo stesso concetto di scientificità con la comprensione del pensiero simbolico e dell'agire non logico e collettivo»⁴⁹. Tuttavia, «da un punto di vista politico, [...] essa venne appropriata dai movimenti della destra europea, che, ipostatizzando i termini razionalismo e irrazionalismo, identificavano nell'idea di "ragione", il germe di ogni rivoluzione, e innanzitutto quella francese, e quindi il germe della "decadenza" morale e politica»⁵⁰. Più precisamente, «il richiamo a un tipo di conoscenza extrarazionale e intuitiva e a valori la cui verità andava "sentita" e "vissuta", non dimostrata, servi loro [...] a fondare la verità epistemologica e psicologica di teorie autoritarie e nazionaliste normalmente basate su ipotesi organiciste»⁵¹. In particolare, l'utilizzo nazista del mito politico

⁴³ - *Ivi*, p. 570-571.

⁴⁴ - Cf. *Ivi*, p. 571.

⁴⁵ - Cf. anche R. Bodei, *Dal parlamento alla piazza. Rappresentanza emotiva e miti politici nei teorici della psicologia delle folle*, in «Rivista di Storia contemporanea» (1986), pp. 313-321 e F. Terranova, *Tra Marx e Bergson: mito e rivoluzione proletaria nel pensiero di Georges Sorel*, in A. M. Lazzarino Del Grosso, *Miti e metafore nella storia del pensiero politico*, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2009, p. 137.

⁴⁶ - T. Bonazzi (ed.), *Mito politico*, cit., p. 571.

⁴⁷ - Cf. R. Bodei, *Dal parlamento alla piazza*, cit., p. 313.

⁴⁸ - T. Bonazzi (ed.), *Mito politico*, cit., p. 571.

⁴⁹ - *Ibidem*.

⁵⁰ - *Ibidem*.

⁵¹ - *Ibidem*.

segna in modo decisivo lo sviluppo del mito politico nel secondo dopoguerra e provoca «una dura reazione contro il mito politico in quanto tale e contro la “cultura romantica”, irrazionalista e misticheggiante, che ne sarebbe alla base»⁵².

Fra i principali interpreti della reazione contro il mito politico nel secondo dopoguerra troviamo Ernst Cassirer che in *The Myth of the State* (1945) «ha svolto una delle più complete analisi del nostro tema». Da un lato, Cassirer «non è pregiudizialmente avverso al mito, al quale dà ampio spazio come forma genuina del conoscere nella sua teoria delle forme simboliche»; dall'altro, egli, lo colloca all'interno di «una teoria dello sviluppo storico dell'umanità che rende ogni mitologia nefasta per l'età contemporanea». Il mito è infatti, per il filosofo tedesco, «il modo tipico del conoscere primitivo e ne esprime simbolicamente le emozioni, legate “al profondo desiderio dell'individuo di liberarsi dalle catene della propria individualità... di perdere la propria identità”». Mentre la storia, per Cassirer, «nel suo dover essere», tende «verso l'individualizzazione psicologica, morale, politica dell'uomo». Questa tendenza ha il suo culmine nell'imperativo etico kantiano e nel moderno modo di conoscere analitico e scientifico e rende, di conseguenza, il mito obsoleto. Insomma, il mito, per il filosofo neokantiano, è «genuino e profondamente umano», ma «inutilizzabile nella nostra età storica». La sua ripresa è stata quindi un «tragico errore»: essa si è tradotta nei «tentativi autoritari di togliere all'individuo la sua responsabilità morale in campo politico» per subordinarlo a «entità collettive», fino a «sfociare nell'aberrazione nazista»⁵³.

Allo stesso modo, il marxista György Lukács, ne in *La distruzione della ragione*, «pur non trattando direttamente del mito politico [...] intende dimostrare come un'ideologia irrazionalista e mitologica sia sempre espressione di una collocazione politica irrazionale, cioè antistorica, da parte di chi la formula o la abbraccia»⁵⁴. Bonazzi nota come «una tal duplice e convergente condanna sembrava destinata a por fine a ogni discussione e a rilanciare il pensiero politico sui binari di una dialettica fra due forme di razionalismo, quello liberale e quello marxista»⁵⁵. Tuttavia, alcuni sviluppi all'interno dei campi di studi quali la scienza politica, la sociologia politica e gli studi storici, hanno creato le condizioni per un possibile recupero del mito politico come strumento di analisi politica⁵⁶.

⁵² - *Ivi*, p. 572.

⁵³ - Cf. *Ibidem*.

⁵⁴ - *Ibidem*.

⁵⁵ - *Ivi*, p. 573.

⁵⁶ - Cf. *Ivi*, pp. 573-574.

4. Verso una definizione di mito politico

Tramite la ricostruzione genealogica di Bottici e l'exkursus storico di Bonazzi siamo riusciti forse a guadagnare uno spazio di riflessione intorno al mito politico. La ricostruzione della genealogia del mito compiuta da Bottici, le permette inoltre di proporre un approccio al mito che cerchi di evitare la dialettica del "logos sacro" e quella dell'illuminismo, per cogliere la specificità del mito e, a partire da questa, quella del mito politico. I punti fermi per la studiosa, a questo punto della sua analisi, sono: la pluralità dei miti; il mito come processo e non come oggetto; la necessità di lasciare aperta la questione della verità e della realtà del mito.

La filosofa italiana si riferisce principalmente a Hans Blumenberg, il quale parla di «lavoro sul mito»: «un mito è un processo che è al tempo stesso un atto del dire e un atto del fare. È un processo di continua ri-elaborazione che coinvolge una pluralità di soggetti: narratori, da una parte, e destinatari o potenziali ri-narratori, dall'altra, senza che vi sia a tratti neanche la possibilità di tracciare una divisione netta tra i due»⁵⁷. Per questo il mito richiede anzitutto un «approccio interrelazionale»⁵⁸, che si focalizzi non tanto sul mito come oggetto, sul risultato finale, ma sul processo relazionale, sul «lavoro sul mito» che lo costituisce; ma anche «un approccio fenomenologico»⁵⁹, il quale, mettendo tra parentesi la questione della realtà del mito, eviti la dialettica dell'illuminismo. In questo modo si possono individuare le caratteristiche del mito, avviandosi verso una sua definizione. La prima e «più generale» «è che il lavoro sul mito ha luogo all'interno di una rete di simboli. Un mito è un simbolo o, per essere più precisi, una rete di simboli. Ma, mentre, tutti i miti usano simboli, non tutti i simboli sono miti»⁶⁰. Anche la razionalità opera tramite i simboli, ma i «miti usano strumenti figurativi», quali «immagini, figure e personaggi»⁶¹. Ciò viene sottolineato in tempi e modi diversi da Vico e Cassirer: «il mito [...] è una forma di espressione poetica. Come la poesia, si serve di mezzi figurativi e questo è ciò che lo distingue in prima istanza da altre forme simboliche»⁶². Seconda caratteristica: «il lavoro sul mito può operare con i contenuti più diversi»⁶³. Non c'è un genere di contenuto che definisca il mito. La gran parte dei miti con cui abbiamo a che fare non li riconosciamo come tali, per questo ci sembra

⁵⁷ - C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, cit., p. 114.

⁵⁸ - *Ivi*, p. 115.

⁵⁹ - *Ivi*, p. 119.

⁶⁰ - *Ivi*, p. 120.

⁶¹ - *Ivi*, pp. 120-121.

⁶² - *Ivi*, p. 125.

⁶³ - *Ibidem*.

che la gran parte dei miti siano «primitivi»⁶⁴. Anche quest'aspetto è comune alla poesia, con la quale però sussiste una differenza cruciale, che non è altro che la terza caratteristica del mito: «i miti sono un particolare tipo di poesia: sono narrazioni». Per narrazione qui si intende una «sequenza di eventi», tale per cui «è nell'essere inseriti in una narrazione che gli eventi assumono un certo significato»⁶⁵. Non tutte le narrazioni però sono miti, ma «vi è qualcosa nel "lavoro sul mito", cioè nel processo di raccontare-recepire e ri-raccontare il mito, che lo distingue da ogni altro tipo di narrazione. Ciò consiste nel fatto che il mito è una narrazione che non fornisce soltanto significato, ma anche significatività»⁶⁶.

Quella che Bottici, seguendo Blumenberg, chiama «significatività», è una caratteristica decisiva del mito che ha a che fare con la sua «prestazione fondamentale», ovvero quello di «fornire dei nomi»: «un mito è sempre "il mito di...". È solo dando un nome alle cose che esse diventano "afferrabili" e possono perciò diventare l'oggetto di una storia»⁶⁷. Inoltre, «fornire dei nomi non solo rende possibile raccontarle, ma in quanto mette avanti qualcosa, dei nomi appunto, è un già un modo per dominarle»⁶⁸. Nominare l'ignoto permette di inserirlo in una rete di significati e di procurarsi in tal modo uno strumento di orientamento⁶⁹. I nomi «riempiono uno spazio vuoto». L'ignoto, il vuoto, generano «paura, paura di qualcosa, ma anche angoscia (*Angst*), cioè paura senza oggetto»⁷⁰. Nominare permette di superare la paura e di «contrastare» quello che Blumenberg chiama l'«assolutismo della realtà»⁷¹. Questo concetto ha a che fare con le teorie dell'antropogenesi, a proposito delle quali Blumenberg è «influenzato dall'antropologia filosofica tedesca, in particolare quella di Max Scheler e Arnold Gehlen» e dalla loro idea per cui «gli esseri umani, al contrario degli animali, non si sono adattati a uno specifico ambiente, e sono perciò aperti al mondo». Secondo Gehlen da ciò dipende che «gli esseri umani sono soggetti a ogni sorta di stimolo e impressione proveniente dal mondo esterno, il che rappresenta per loro un gran peso rispetto al quale essi devono cercare sollievo»⁷². Ed ecco che «il mito, secondo Blumenberg, assieme alla magia, alla scienza e alla metafisica è uno dei possibili mezzi per ottenere un tale

64- *Ivi*, pp. 125-126.

65- *Ivi*, p. 126.

66- *Ivi*, p. 129.

67- *Ivi*, p. 130.

68- *Ibidem*.

69- Cf. *Ivi*, pp. 130-131.

70- *Ivi*, p. 132.

71- Cf. *Ivi*, pp. 132-133.

72- *Ivi*, p. 133.

sollievo»⁷³. Su questo punto, per il filosofo tedesco, «vi è un'analogia funzionale fra mito, scienza e metafisica: nominando l'ignoto, essi contribuiscono a dominarlo». Essi sono «tutti strumenti per la creazione di significato»⁷⁴. Tuttavia, ci sono delle differenze importanti tra di essi. Il mito, «al contrario della scienza, non mira, tecnicamente, a spiegare qualcosa, [...] i miti non spiegano [...] sebbene chiariscano le cose»⁷⁵. La sua specificità piuttosto è in una «specifica funzione sociale»⁷⁶. Essa è precisamente quella di fornire «fondamento»: «i miti raccontano storie, ci narrano le origini delle cose e, allo stesso tempo, la direzione in cui vanno». Fondano le cose, «ma lo fanno rispondendo alla domanda "da dove?" piuttosto che "perché?"»⁷⁷. Occorre specificare: «i miti non sono semplici racconti delle origini. Ci sono infatti racconti delle origini che non sono miti»⁷⁸. Secondo Blumenberg: «Un mito non è solo un racconto, ma un racconto che funziona come *Begründung* [fondamento] perché coagula e riproduce significatività»⁷⁹. Significatività che egli definisce «difesa dall'indifferenza», per la quale il «mito può essere definito come ciò che rende le cose più vicine. La significatività non è né il significato, perché «qualcosa può avere significato, ma restarci allo stesso tempo completamente indifferente», mentre «qualcosa che ha significatività è qualcosa che sentiamo "vicini"»⁸⁰. Ma la significatività non è neanche il senso intero dell'essere, e perciò il mito si differenzia dalla religione⁸¹. Esso, infatti, è «sempre particolare»: «ciò che, in certe condizioni e per certi soggetti, è un mito, per altri può essere una semplice storia. Inoltre, ciò che è un mito per me "qui" e "ora", in un futuro può essere relegato allo *status* di semplice storia in relazione al medesimo oggetto»⁸². E «se il mito deve fornire significatività nelle mutevoli circostanze della sorte, esso deve essere aperto a un processo di ri-narrazione»⁸³. E da qui che viene la «pluralità del mito»⁸⁴ e ciò che Blumenberg chiama «lavoro sul mito»: «i miti non operano nel vuoto. [...] ogni variante del mito, così come ogni diverso mitologema, lavora sulle rovine di

⁷³ - *Ibidem*.

⁷⁴ - *Ivi*, p. 136.

⁷⁵ - *Ibidem*.

⁷⁶ - *Ibidem*.

⁷⁷ - Cf. *Ivi*.

⁷⁸ - *Ivi*, p. 137.

⁷⁹ - *Ibidem*.

⁸⁰ - Cf. *Ivi*.

⁸¹ - Cf. *Ivi*, pp. 137-139.

⁸² - *Ivi*, p. 137.

⁸³ - *Ivi*, p. 140.

⁸⁴ - Cf. *Ivi*.

edifici preesistenti. Il materiale preesistente è allora diretto verso nuove esigenze ed è trasformato per dare significatività alle nuove circostanze»⁸⁵.

Ora possiamo pienamente comprendere la definizione di mito proposta da Bottici: «un mito opera con strumenti figurativi, può trattare ogni tipo di contenuto, e, infine, si presenta come una narrazione», «che non fornisce soltanto significato, ma anche significatività»⁸⁶. Questo perché, secondo il ragionamento appena illustrato, come esseri umani «abbiamo bisogno non solo di significati per orientarci nel mondo, ma anche di significatività per rendere il mondo meno indifferente a noi»⁸⁷.

Riprendendo quanto detto per il mito e applicandolo alla sfera politica, Bottici definisce il mito politico «il lavoro su una narrazione comune che fornisca significatività alle esperienze politiche dei membri di un determinato gruppo sociale (o società)». Sottolineando che «ciò che fa di una semplice narrazione un mito politico non è il suo contenuto o la sua pretesa di verità, [...] ma il fatto che questa narrazione crei significatività, che sia condivisa da un gruppo e che influenzi le condizioni specificamente politiche in cui questo gruppo opera». Quando la significatività è «delle condizioni e delle azioni politiche»⁸⁸ – ovvero le «condizioni riguardanti la lotta per la distribuzione del potere e delle risorse»⁸⁹ – essa rende i miti “miti politici”⁹⁰ – a prescindere che il suo contenuto sia politico⁹¹.

5. La retorica dell'invasione

Tra il 2015 e il 2018, in Europa si verifica una crisi politica rispetto all'arrivo dei migranti. Si assiste a un incremento di ingressi nel continente, anche se, nel complesso, «il numero dei richiedenti asilo in Europa nel biennio 2015-2016 rappresentava meno dello 0,1 per cento della popolazione totale europea»⁹². Tuttavia, «divenne una specie di cliché descriverla come una crisi “senza precedenti”, che

⁸⁵ - *Ivi*, p. 141.

⁸⁶ - Cf. *Ivi*, pp. 128-129.

⁸⁷ - *Ivi*, p. 144.

⁸⁸ - *Ivi*, p. 195.

⁸⁹ - *Ivi*, p. 196.

⁹⁰ - Nel suo testo Bottici dedica ampio spazio alla distinzione del mito politico ad altre forme di narrazione, parte di quello che Castoriadis chiama «immaginario sociale», come ad esempio le narrazioni storiche e le utopie, cf. C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, cit.

⁹¹ - Cf. *Ivi*, p. 196.

⁹² - P. Gatrell, *L'inquietudine dell'Europa. Come la migrazione ha rimodellato un continente*, Einaudi, Torino 2020, p. 559.

necessitava di una risposta d'emergenza»⁹³. E ciò portò i governi europei a rispondere con soluzioni estemporanee di fronte all'incremento di domande d'asilo⁹⁴. Di fronte all'arrivo dei migranti, alcuni giornali e leader politici parlano di «invasione». I partiti cosiddetti «sovranisti» accusano l'Europa «tecnocratica» di favorire la mobilità perché utile alle aziende che cercano manodopera a basso costo e di penalizzare i cittadini che si trovano in questo modo dei concorrenti in ambito lavorativo, ma anche altre persone a pesare su un welfare già in difficoltà. Nelle narrazioni che si sviluppano ricorrono alcuni temi, come quello appunto dell'invasione. Personalità come Steve Bannon⁹⁵, ex consigliere del Presidente degli Stati Uniti, e Marine Le Pen, leader del Front National (oggi Rassemblement National) in Francia, fanno riferimento a un testo: *Le Camp des Saints* di Jean Raspail. Il romanzo viene indicato come fonte di ispirazione o come profezia realizzata. Altri invece parlano di "sostituzione etnica", o di "grande sostituzione": tra questi Viktor Orbán, primo ministro ungherese, e leader politici italiani come Matteo Salvini e Giorgia Meloni. In Francia, oltre a Le Pen, è soprattutto Eric Zemmour, giornalista e politico, a insistere molto su questa narrazione, la quale prende le mosse da Renaud Camus, intellettuale politicamente impegnato, che per primo conia l'espressione «Grande Sostituzione»⁹⁶.

La categoria di "invasione", centrale in questa fase storica, riferita a migranti stranieri, non è una novità assoluta. Il binomio straniero/invasore esiste da sem-

⁹³ - *Ivi*, p. 561.

⁹⁴ - Cf. *Ivi*, p. 563.

⁹⁵ - Cf. R. Staglianò, *Donald Trump, Freda e il libro dell'Apocalisse amato da Bannon*, in «La Repubblica» (2017), Roma; S. Clark, *How White Supremacy Returned to Mainstream Politics*, (1 luglio 2020); S. Montefiori, «La miseria ci invaderà». Il guru di Trump ispirato dall'apocalittico Raspail, in «Corriere della Sera» (2017), Milano; P. Blumenthal – J. Rieger, *This Stunningly Racist French Novel Is How Steve Bannon Explains The World*, in «Huffpost» (2017).

⁹⁶ - Cf. W. Ragland, *A List of MAGA Republicans Who Took the 'Great Replacement' Theory Mainstream*, (18 maggio 2022); M. Buisson, *Comment Zemmour a popularisé la théorie raciste du «grand remplacement»*, in «Le Soir» (2021), Bruxelles; A. Cazzullo, *Eric Zemmour, astro dell'estrema destra francese, tra Re Sole, Vichy e blocco dell'immigrazione*, in «Corriere della Sera» (2021); L. Bianchi, *La grande e infinita "sostituzione etnica"*, (19 febbraio 2022); F. Forestier, *Le FN, Marion Maréchal-Le Pen, Villiers, Zemmour... Ce qu'ils doivent à l'Action française*, in «L'Obs» (4 dicembre 2015); L. Sini – F. Attruia, « *Le Grand Remplacement* » et la « *sostituzione etnica* »: thèses complotistes et fake news dans les discours d'extrême droite, in *Fake news, rumeurs, intox... Stratégies et visées discursives de la désinformation*, L'Harmattan, Paris 2020, pp. 289-306; L. Soullier, *Le théoricien du « grand remplacement », Renaud Camus, tête de liste aux européennes*, in «Le Monde» (2015), Paris; I. Valerio, *Pour Marine Le Pen, la théorie du «grand remplacement» relève du «complotisme»*, in «Le Figaro» (2014), Paris; *Salvini: «Migranti? Nullafacenti e delinquenti, in Italia è in corso una sostituzione etnica»*, in «La Repubblica» (2017), Roma.

pre, fin dalle “invasioni barbariche”, la cui definizione di “invasione” o di “migrazione di popoli” – *Völkerwanderungen* – continua a essere dibattuta anche nella storiografia contemporanea. È dunque qualcosa di presente e sedimentato nell’immaginario europeo e occidentale. In epoca contemporanea, sono numerosi i casi in cui il migrante è stato stigmatizzato sotto questa prospettiva⁹⁷. Una vignetta statunitense di inizio Novecento riporta queste parole: «Occhio zio Sam: sbarcano i sorci! “La discarica senza legge”: l’invasione giornaliera dei nuovi immigrati direttamente dai bassifondi d’Europa» (Fudge, 6 giugno 1903). Negli stessi anni vengono pubblicati romanzi di fantapolitica che parlano di «invasione gialla», «yellow danger», «péril jaune», dall’Asia in Occidente. Nel 1904 Jack London dalla Corea scrive che «il pericolo giallo è una cosa tangibile, forgiata nella mente, per cui non rimane che riflettervi sopra». Nel 1907, in Francia, Louis Bertrand pubblica un romanzo dal titolo *L’Invasion*⁹⁸. Bertrand intendeva riferirsi alla «marea continuamente crescente dell’invasione italiana». Gli italiani sono descritti come «nugoli di cavallette», «barbari accampati alle porte della città». In quegli anni, l’odio anti-italiano nel sud della Francia aveva portato a delle aggressioni nelle saline, fino a culminare nel massacro di Aigues-Mortes⁹⁹, dove gli italiani che lavoravano nella raccolta del sale vengono malmenati, con un bilancio di una decina di morti e un centinaio feriti. La paura e l’odio per il diverso nel Novecento culminano infine nelle leggi razziali e nelle atrocità commesse dai regimi totalitari, le migrazioni sono però al centro delle vicende anche in questo quadro storico per quello che riguarda gli ebrei in

⁹⁷ - Gli esempi riportati di seguito sono tratti dal materiale utilizzato all’interno delle lezioni di *Storia contemporanea* tenute dal Prof. Possieri nell’anno accademico 2019/2020 all’interno del corso di laurea magistrale Filosofia ed Etica delle relazioni, all’Università degli Studi di Perugia. Possieri è inoltre autore di vari lavori sulla retorica dell’invasione, in particolare rispetto al contesto italiano. A. Possieri, *La retorica dell’invasione. Le origini politico-culturali della protesta anti-immigrati in Italia (1971-1991)*, in «Storia e Politica. Annali della Fondazione Ugo La Malfa» XXXIII (2018), pp. 34–62; Id., *L’invasione minacciata. L’immigrazione e le retoriche di fine secolo (1991-2001)*, in *L’immigrazione in Italia da Jerry Maslo a oggi*, Guerini e Associati, Milano 2020, pp. 161–178; Id., *I «barbari alle porte». Discorso pubblico e dibattito parlamentare durante l’approvazione della Legge Bossi-Fini*, in «Spostarsi: migrazioni, lavoro, identità e conflitti» II/2 (2021), pp. 157–168; Id., *“Il Terzo mondo in casa”. L’immigrazione e la minaccia della “bomba demografica” nel discorso pubblico italiano (1976-1995)*, in C. Mantovani (ed.), *Nascite e approdi. Demografia e migrazioni in Italia nell’età della globalizzazione*, Cedam, Padova 2019, pp. 71–91.

⁹⁸ - L. Bertrand, *L’Invasion. Roman contemporain*, Nelson, Paris 1911.

⁹⁹ - Cf. E. Barnabà, *Aigues-Mortes, il massacro degli italiani*, Infinito edizioni, Modena 2015; S. Gallo, 1893. *Il massacro di Aigues-Mortes*, in A. Giardina, *Storia mondiale dell’Italia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017; S. Paoli, *Dagli italiani di Aigues-Mortes agli africani di Ventimiglia. Storia delle relazioni migratorie italo-francesi (1946-2016)*, in «Ventunesimo Secolo» 42 (2018), pp. 201-219.

*fuga dalle persecuzioni naziste: una pagina storica emblematica a riguardo è quella della conferenza di Evian del 1938*¹⁰⁰.

Ogni narrazione si nutre di materiale simbolico precedente, ma lo fa in modo peculiare, con un proprio percorso e collocandosi in un preciso contesto storico che occorre cercare di comprendere e ricostruire nella sua specificità. Sono tanti i cambiamenti che si verificano tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo millennio. Sarebbe dunque riduttivo limitarsi a registrare una generica paura dello straniero e un concetto di "invasione" usato solo perché presente nell'inconscio occidentale dalle invasioni barbariche. Questi elementi possono essere presenti, ma la Storia è segnata da una complessità non così facilmente risolvibile. Le migrazioni contemporanee sono legate ai processi di decolonizzazione e di globalizzazione, a svolte e crisi epocali come il crollo dell'Unione Sovietica, la crisi economico-finanziaria del 2008, la primavera araba nel 2011. La loro percezione e narrazione, a sua volta, ha vissuto trasformazioni sociali altrettanto importanti, basti pensare all'utilizzo di internet e dei social media negli ultimi anni e al ruolo che essi hanno avuto. In questo contesto, Jean Raspail con il suo *Le Camp des Saints*¹⁰¹ offre un canovaccio narrativo quasi archetipico: una moltitudine di disperati, mossa dal «mito del nuovo paradiso», si imbarca nel fiume Gange in una flotta di imbarcazioni fatiscenti e invade pacificamente un'Europa incapace di difendersi da un conquistatore di questo tipo, perché ha già smarrito la sua identità in un astratto ideale egualitario. Il romanzo viene pubblicato nel 1973, ma negli ultimi anni viene ripreso abbondantemente, considerato da molti come «profetico». Renaud Camus fa un passo ulteriore, parla di «sostituzione etnica»¹⁰², "cambiamento di popolo", offrendo una narrazione in cui non sono presenti solo le migrazioni, ma in essa confluiscono anche le dinamiche economiche e politiche globali. Certamente, i fenomeni migratori contribuiscono a cambiamenti nel tessuto sociale, sempre più multiculturale, in un mondo sempre più globalizzato. Questi intellettuali, però, inseriscono tutto ciò in una narrazione più ampia, la quale, inoltre, viene ulteriormente sviluppata e ripresa da molte persone in una versione cospirazionista, che vede la presenza di un complotto, un piano di qualche signore della finanza per operare una sostituzione di popoli, al fine di avere non più cittadini ma lavoratori e consumatori, mobili e senza identità, per assecondare le esigenze del mercato e della finanza.

¹⁰⁰ - L. Polman, *Gente di nessuno. Rifugiati e migranti in Europa dal 1938 a oggi*, LUISS, Roma 2020.

¹⁰¹ - J. Raspail, *Il Campo dei Santi*, Edizioni di Ar, Padova 2018.

¹⁰² - R. Camus, *Le Grand Remplacement*, David Reinharc, Neuilly-sur-Seine 2011; Id., *Le Grand Remplacement. Introduction au remplacisme global*, La Nouvelle Librairie, Paris 2021.

6. La retorica dell'invasione come mito politico

Nella prospettiva delineata in questa sede, la retorica dell'invasione è senz'altro un mito politico. Possiamo identificare un "mitologema" dell'invasione comune alle narrazioni sviluppate da Raspail, da Camus e da chi ha ripreso in vario modo il materiale simbolico da essi fornito. Una narrazione costruita da diversi attori in diversi "luoghi di lavoro sul mito". È come un unico cantiere di costruzione, un cantiere che però è destinato a rimanere tale, senza mai arrivare a un qualcosa di definito una volta per tutte. O meglio, arrivando sempre a costruire qualcosa di provvisorio che a sua volta verrà ripreso e rielaborato in una nuova costruzione.

Inoltre, se un mito politico deve fornire «significatività alle esperienze politiche dei membri di un determinato gruppo sociale (o società)»¹⁰³, per cui la significatività consiste nel «rendere il mondo meno indifferente a noi»¹⁰⁴. La retorica dell'invasione risponde anche a questo criterio. In un mondo sempre più complesso, stratificato e interconnesso, diventa difficile comprendere i fenomeni sociali. Soprattutto in contesti di crisi economica o di disagio, il bisogno di significatività aumenta: si rischia di sentirsi schiacciati, smarriti di fronte al mondo che diventa indifferente. Negli ultimi decenni le migrazioni, la globalizzazione, il multiculturalismo hanno seguito delle trasformazioni e delle accelerazioni. Allo stesso tempo nella società si è accresciuto l'individualismo, sono venuti meno collanti sociali e identitari. La retorica dell'invasione mette insieme tutti questi tasselli in una narrazione, permette alle persone di essere parte di questo "dramma" e in tal modo rende loro il mondo politico più vicino. L'idea di "invasione", in primo luogo, ricompatta il fenomeno di per sé frammentato e variegato delle migrazioni; identifica poi nettamente degli attori, "noi" e "loro", altrimenti non così ben definiti; traccia infine un percorso, individuando delle cause e offrendo una risposta: la "difesa" dei confini e dell'identità, la riscoperta e la rivalorizzazione della propria appartenenza.

Risulta però chiaro, dopo quanto detto sul mito politico, che abbiamo a che fare con un intreccio di mitologemi non del tutto inestricabile. Com'è stato mostrato, anche soltanto in Raspail e in Camus si trovano numerosi punti in comune, ma altrettante differenze. Un mito politico è anzitutto un lavoro, continuo, su un mitologema comune, e non un oggetto che possa essere del tutto astratto. Volendo provare a dire qualcosa in più, il mito politico dell'invasione, così come si presenta oggi, sembra avere strettamente a che fare con i miti negativi della globalizzazione, di quello che è stato chiamato «egalitarismo» da Raspail e dalla Nouvelle

¹⁰³ - C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, cit., p. 195.

¹⁰⁴ - *Ivi*, p. 144.

Droite¹⁰⁵, che Camus ha definito «sostituzionismo globale». In queste narrazioni si delinea lo spettro di un mondo grigio, del tutto omologato, dove la democrazia diventa burocrazia mondiale, i diritti umani strumento di annullamento delle diversità, e l'economia e la finanza dominano incontrastate. E l'«invasione» di migranti e stranieri è il fulcro drammatico di questa narrazione, l'elemento più dinamico e al contempo più tangibile. Se analizziamo le opere di Raspail e Camus ritroviamo nel mito dell'invasione, inteso come tappa cruciale verso un unico grigio Stato mondiale completamente omologato, tutti i mitologemi presenti nel loro discorso. In Raspail: l'amore per la diversità dei popoli, i nativi e i «popoli perduti» incontrati nei suoi viaggi; il mito della Patagonia, una patria immaginaria di riserva contro la perdita della patria reale in un mondo grigio; il carattere apocalittico conferito agli eventi, la fine di un mondo; la decadenza e il declino dell'occidente; la democrazia come confusione rispetto alla monarchia; i miti negativi dell'uguaglianza, della solidarietà e dell'antirazzismo; il mito della violenza giusta; la massa informe contro i singoli eroi; il mito negativo dell'«altro» e quello positivo dell'«altrove»; il mito dell'Occidente, dell'essere bianchi come «condizione di spirito»; il mito dell'identità; il mito del Terzo Mondo e del Sud del mondo; il mito della *reconquista*. In Camus molti di questi vengono ripresi e alcuni sviluppati ulteriormente: il mito del «sostituzionismo»; la «contro-colonizzazione», la «nocenza», la «Grande Deculturazione»; la «contro-contro-colonizzazione»; la «grande remigrazione».

Si è osservato che il mito non è l'opposto della razionalità, e il mito politico dell'invasione in questo non fa eccezione. A tal proposito, è interessante notare come il tema centrale di questo mito trovi un riscontro diretto nel dibattito filosofico: nel suo *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione* Donatella Di Cesare si confronta con Michael Walzer¹⁰⁶ su uno dei punti nodali riguardo le migrazioni, soprattutto se abbiamo come riferimento la retorica dell'invasione: la possibilità per una comunità di poter controllare l'immigrazione nel proprio territorio. I due intellettuali hanno posizioni opposte e in qualche modo paradigmatiche sulla migrazione, che qui non possiamo ripercorrere. Ciò che qui ci interessa notare – come esempio delle sovrapposizioni tra miti e riflessioni filosofiche – è il pressoché costante riferimento di Di Cesare a «l'incubo dello Stato mondiale», dove regna la «spaesatezza»¹⁰⁷, che richiama lo scenario evocato da Camus con il suo «sostituzionismo», un mondo piatto senza nazioni dove le persone non hanno né patria né

¹⁰⁵ - J.-M. Moura, *Littérature et idéologie de la migration: « Le camp des Saints » de Jean Raspail*, in «Revue européenne des migrations internationales» 4/3 (1988), pp. 119-120.

¹⁰⁶ - M. Walzer, *Sfere di giustizia*, Laterza, Roma-Bari 2008.

¹⁰⁷ - Cf. D. Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp. 171-172, 231-232, 236.

identità. Abbiamo a che fare con un'immagine davvero simile che nel primo è caso un mito politico, nella seconda è un modello ipotetico usato all'interno della riflessione filosofica.

7. Come giudicare un mito politico?

Nel presente saggio è stato innanzitutto indagato il concetto di mito politico, in una ricostruzione prima genealogica e poi storica della sua opposizione alla razionalità politica; secondariamente, si è arrivati a una sua definizione, la quale è stata infine utilizzata per analizzare un caso particolare di mito politico, la retorica dell'invasione riferita ai migranti. In conclusione, resta ancora aperta la questione del rapporto del mito con la verità e con la razionalità. Il rapporto con la verità riguarda anche il tema del giudizio e della critica e quindi si inserisce in quello dell'interazione tra i diversi soggetti all'interno dello spazio politico.

Come giudicare un mito? Oltre ad analizzarlo, come porsi di fronte ad esso? Se si mette tra parentesi del tutto il rapporto con la verità si è costretti a fermarsi e prendere semplicemente atto del «pluralismo» del mito. Ma se si parla di miti politici, essi hanno un impatto nella vita politica. E in sede politica, dunque, è impossibile sospendere il giudizio, perché è impossibile essere solamente "spettatori". Lo si potrebbe apparentemente fare, considerando i miti politici dei modi illusori in cui le masse si sfogano, e richiedendo poi alla politica di essere "razionale" e "pragmatica". Tuttavia, questa visione dualista e dicotomica, anche alla luce delle riflessioni fatte in precedenza, sembra davvero insostenibile. Come giudicare "un" mito politico allora? La stessa Bottici, che in sede di analisi del mito politico proponeva di mettere tra parentesi la questione della verità, arriva ad affermare la necessità di giudicare un mito politico. Nel suo caso ciò dev'essere fatto secondo i criteri di autonomia ed eteronomia: un mito ha valore se promuove l'autonomia dei soggetti e li libera dall'eteronomia di forme oppressive di potere¹⁰⁸. La filosofa italiana però non fonda ulteriormente questo criterio di giudizio, ma lo postula come l'eredità buona dell'illuminismo, che va protetta e assunta come guida.

Nel pensiero contemporaneo possiamo rintracciare dei percorsi volti a un ripensamento della relazione del mito con la razionalità e con la verità. Per uscire dalla dicotomia razionale-irrazionale ed evitare le contraddizioni a cui essa conduce, occorre innanzitutto allargare il concetto di verità dalla mera "verificabilità". Limitandosi a quest'ultima si rischia di non poter considerare la gran parte dei fenomeni umani. Inoltre, una parte importante del dibattito filosofico del Novecento è riusci-

¹⁰⁸ - Cf. C. Bottici, *Filosofia del mito politico*, cit. p. 270.

ta a «mostrare la portata veritativa dell'esperienza extra-metodica»¹⁰⁹, basti pensare all'opera di Gadamer e all'ermeneutica. Da una nuova visione sulla verità ne consegue un diverso sguardo sul mito, che non può più essere considerato mera "finzione", "irrealtà". Il mito può quindi avere pretesa di verità.

In questo senso potrebbero risultare feconde le riflessioni di Simone Weil, la quale, concependo il linguaggio al contempo come trascendente e convenzionale, riesce a fondare una filosofia della mediazione in cui i simboli e i miti posso trasmettere delle verità¹¹⁰; e quelle di Raimond Panikkar che parla della relazione tra *mythos* e *logos* come polarità¹¹¹. Queste ultime potrebbero rivelarsi particolarmente utili se sviluppate nei confronti del mito politico e meriterebbero di essere approfondite ulteriormente. Panikkar pensa *mythos* e *logos* come due poli del pensiero umano. Nella loro diversità, entrambi caratterizzano il pensiero e non è possibile eliminarne uno a discapito dell'altro. Secondo il filosofo, il *mythos* rappresenta l'«orizzonte»¹¹² dal quale muove proprio il *logos*, che costituisce invece l'elemento dinamico del ragionamento. Il *mythos* è ciò che non metto in discussione, ma da cui parto per interpretare la realtà. Da solo non posso vedere il mio *mythos*, né dunque cambiarlo. È la relazione con l'altro, secondo Panikkar, che nel dialogo mi permette di vedere, insieme al suo, il mio *mythos* e quindi cambiarlo. Ecco che allora, di fronte a un mito politico, l'invito che potrebbe arrivare da uno sviluppo del pensiero di Panikkar è quello di mettere al centro un «dialogo-dialogico» che non abbia la pretesa di opporre le proprie ragioni a quelle dell'altro, come fa invece il «dialogo dialettico», e che permetta di giungere insieme a un nuovo *mythos*¹¹³. *Perché questo sia possibile però, ciascuno deve avere la possibilità di raccontare il proprio mythos* e ascoltare quello dell'altro. Nell'esempio che abbiamo analizzato in questo saggio – quello dell'immigrazione straniera – ciò accade raramente. Gli opposti miti politici che si incontrano-scontrano nel dibattito pubblico sono elaborati per lo più da chi osserva «dalla spiaggia», dai cittadini del paese

¹⁰⁹ - H.-G. Gadamer, *Soggettività, linguaggio e interpretazione. Antologia di testi gadameriani.*, a cura di F. Valori, Morlacchi Editore U.P., Perugia 2019, p. 9.

¹¹⁰ - Per una presentazione del pensiero di Weil sul mito e sul linguaggio cf. M. Marianelli, *La metafora ritrovata. Miti e simboli nella filosofia di Simone Weil*, Città Nuova, Roma 2004.

¹¹¹ - R. Panikkar, *Mito, simbolo, culto*, vol. IX/1, Jaca Book, Milano 2008, pp. 61, 69-70.

¹¹² - R. Panikkar, *Tra Dio e cosmo. Dialogo con Gwendoline Jarczyk*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 24; lo stesso termine è usato da Wunenburger, cf. J.-J. Wunenburger, *Mytho-politiques. Histoire des imaginaires du pouvoir*, Éditions Mimésis, Sesto San Giovanni - Udine 2019, p. 272.

¹¹³ - Cf. R. Panikkar, *L'incontro indispensabile. Dialogo delle religioni*, Jaca Book, Milano 2001, pp. 52-53.

d'arrivo dei migranti, e non dalle stesse persone migranti¹¹⁴. La domanda che si pone è allora se anche i migranti che oggi arrivano in Europa abbiano diritto a raccontarsi e ad entrare in questo dialogo.

Bibliografia:

- Arte e riconoscimento dell'umano: per un Manifesto*, in «Metaxy Journal. Filosofia, Arte, Riconoscimento» 1 (2022);
- Barnabà, E., *Aigues-Mortes, il massacro degli italiani*, Infinito edizioni, Modena 2015;
- Bertrand, L., *L'Invasion. Roman contemporain*, Nelson, Paris 1911;
- Bianchi, L., *La grande e infinita "sostituzione etnica"*, 19 febbraio 2022;
- Blumenthal, P. – Rieger, J., *This Stunningly Racist French Novel Is How Steve Bannon Explains The World*, in «Huffpost» (2017);
- Bodei, R., *Dal parlamento alla piazza. Rappresentanza emotiva e miti politici nei teorii della psicologia delle folle*, in «Rivista di Storia contemporanea» (1986), pp. 313-321;
- Bonazzi, T. (ed.), *Mito politico*, in *Dizionario di politica*, Utet, Torino 1992;
- Bottici, C., *Filosofia del mito politico*, Bollati Boringhieri, Torino 2012;
- Buisson, M., *Comment Zemmour a popularisé la théorie raciste du «grand remplacement»*, in «Le Soir» (2021), Bruxelles;
- Caldiron, G., *Il delirio xenofobo della «sostituzione di popoli»*, in «Il manifesto» (2018), Roma;
- Camus, R., *Le Grand Remplacement*, David Reinharc, Neully-sur-Seine 2011;
- Id., *Le Grand Remplacement. Introduction au remplacisme global*, La Nouvelle Librairie, Paris 2021;
- Cazzullo, A., *Eric Zemmour, astro dell'estrema destra francese, tra Re Sole, Vichy e blocco dell'immigrazione*, in «Corriere della Sera» (2021);
- Clark, S., *How White Supremacy Returned to Mainstream Politics*, (1 luglio 2020);
- Cofrancesco, D., *Politica e mito*, in *Enciclopedia delle scienze sociali*, Treccani 1996;
- Di Cesare, D., *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2017;
- Forestier, F., *Le FN, Marion Maréchal-Le Pen, Villiers, Zemmour... Ce qu'ils doivent à l'Action française*, in «L'Obs» (4 dicembre 2015);
- Gadamer, H.-G., *Soggettività, linguaggio e interpretazione. Antologia di testi gadameriani.*, a cura di F. Valori, Morlacchi Editore U.P., Perugia 2019;

¹¹⁴ - Cf. D. Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 32.

- Gallo, S., *1893. Il massacro di Aigues-Mortes*, in A. Giardina, *Storia mondiale dell'Italia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2017;
- Gatrell, P., *L'inquietudine dell'Europa. Come la migrazione ha rimodellato un continente*, Einaudi, Torino 2020;
- Habermas, J., *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, a cura di L. Ceppa, Guerini e Associati, Milano 1996;
- Marianelli, M., *La metafora ritrovata. Miti e simboli nella filosofia di Simone Weil*, Città Nuova, Roma 2004;
- Mazzonis, M., *Così la teoria della Grande Sostituzione arma stragisti e demagoghi*, in «Reset» (2022);
- Montefiori, S., «*La miseria ci invaderà*». *Il guru di Trump ispirato dall'apocalittico Raspail*, in «Corriere della Sera» (2017), Milano;
- Moura, J.-M., *Littérature et idéologie de la migration: « Le camp des Saints » de Jean Raspail*, «Revue européenne des migrations internationales» 4/3 (1988), pp. 115-124;
- Panikkar, R., *L'incontro indispensabile. Dialogo delle religioni*, Jaca Book, Milano 2001;
- Id., *Mito, simbolo, culto*, vol. IX/1, Jaca Book, Milano 2008;
- Id., *Tra Dio e cosmo. Dialogo con Gwendoline Jarczyk*, Laterza, Roma-Bari 2006;
- Paoli, S., *Dagli italiani di Aigues-Mortes agli africani di Ventimiglia. Storia delle relazioni migratorie italo-francesi (1946-2016)*, in «Ventunesimo Secolo» 42 (2018), pp. 201-219;
- Polman, L., *Gente di nessuno. Rifugiati e migranti in Europa dal 1938 a oggi*, LUISS, Roma 2020;
- Possieri, A., *I «barbari alle porte». Discorso pubblico e dibattito parlamentare durante l'approvazione della Legge Bossi-Fini*, in «Spostarsi: migrazioni, lavoro, identità e conflitti» II/2 (2021), pp. 157-168;
- Id., «*Il Terzo mondo in casa*». *L'immigrazione e la minaccia della "bomba demografica" nel discorso pubblico italiano (1976-1995)*, in C. Mantovani (ed.), *Nascite e approdi. Demografia e migrazioni in Italia nell'età della globalizzazione*, Cedam, Padova 2019, pp. 71-91;
- Id., *La retorica dell'invasione. Le origini politico-culturali della protesta anti-immigrati in Italia (1971-1991)*, in «Storia e Politica. Annali della Fondazione Ugo La Malfa» XXXIII (2018), pp. 34-62;
- Id., *L'invasione minacciata. L'immigrazione e le retoriche di fine secolo (1991-2001)*, in M. Impagliazzo, V. De Cesaris, *L'immigrazione in Italia da Jerry Maslo a oggi*, Guerini e Associati, Milano 2020, pp. 161-178;
- Ragland, W., *A List of MAGA Republicans Who Took the 'Great Replacement' Theory Mainstream*, (18 maggio 2022);
- Raspail, J., *Il Campo dei Santi*, Edizioni di Ar, Padova 2018;

- Rawls, J., *Una teoria della giustizia*, a cura di S. Maffettone, Feltrinelli, Milano 1982;
- Ricoeur, P. – Castoriadis C., *Dialogo sulla storia e l'immaginario sociale*, Jaca Book, Milano 2017;
- Salvini: «*Migranti? Nullafacenti e delinquenti, in Italia è in corso una sostituzione etnica*», in «*La Repubblica*» (2017), Roma;
- Sini, L., Attruia F., «*Le Grand Remplacement* » et la «*sostituzione etnica*»: *thèses complotistes et fake news dans les discours d'extrême droite*, in *Fake news, rumeurs, intox... Stratégies et visées discursives de la désinformation*, L'Harmattan, Paris 2020, pp. 289-306;
- Sorel, G., *Considerazioni sulla violenza*, Laterza, Bari 1970;
- Soullier, L., *Le théoricien du « grand remplacement »*, *Renaud Camus, tête de liste aux européennes*, in «*Le Monde* » (2015), Paris;
- Staglianò, R., *Donald Trump, Freda e il libro dell'Apocalisse amato da Bannon*, in «*La Repubblica*» (2017), Roma;
- Tebano, E., *Cos'è la teoria della «Grande sostituzione», e perché è pericolosa*, in «*Corriere della Sera*» (2022);
- Terranova, F., *Tra Marx e Bergson: mito e rivoluzione proletaria nel pensiero di Georges Sorel*, in A. M. Lazzarino Del Grosso, *Miti e metafore nella storia del pensiero politico*, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2009;
- Valerio, I., *Pour Marine Le Pen, la théorie du « grand remplacement » relève du « complotisme*», in «*Le Figaro*» (2014), Paris;
- Vernant, J.-P., *Tra mito e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1998;
- Walzer, M., *Sfere di giustizia*, Laterza, Roma-Bari 2008;
- Wunenburger, J.-J., *Mytho-politiques. Histoire des imaginaires du pouvoir*, Éditions Mimésis, Sesto San Giovanni - Udine 2019.

NOTE E RECENSIONI

Ingiustizia, arte, metafisica. Cronaca di un convegno congiunto tra Columbia e NYU

*Paolo Valore**

Il 30 marzo 2024 si è tenuto a New York, presso il Campus di Morningside Highs della Columbia University, un convegno congiunto tra Columbia e New York University: *The Columbia/NYU Graduate Conference in Philosophy*, che ha ospitato, insieme a giovani studiosi, Robert Brandom (University of Pittsburgh), in veste di *keynote speaker*. Allievo di Richard Rorty e di Wilfrid Sellars, Brandom è un'importante figura della filosofia americana contemporanea e ha proposto un raro tentativo di congiunzione tra la tradizione pragmatista e in senso lato analitica, da una parte, e la tradizione culturale dell'idealismo tedesco, dall'altra, contribuendo all'abbattimento di quel muro invisibile che separa certi ambiti della filosofia più recente.

I lavori sono iniziati con il contributo di Henry Weiss (University of Wisconsin-Milwaukee), che ha presentato "Race as a Symptom of Injustice". Il tema dell'ingiustizia sta attirando sempre di più l'attenzione dei filosofi (si pensi alla recente inaugurazione degli studi sull'ingiustizia epistemica, a partire dai lavori della filosofa britannica Miranda Fricker, attualmente docente di filosofia presso la New York University e codirettrice del New York Institute of Philosophy). Weiss ha scelto di concentrarsi sulla questione della razza, che è spesso considerato un caso paradigmatico di ingiustizia. Si assume che la nozione di razza abbia un carattere squisitamente fattuale e biologico e Weiss assume la nozione, in maniera preliminare, in questo senso: l'esistenza di gruppi di popolazioni distinti all'interno della medesima società. Ovviamente, la nozione è molto più complessa,

* paolo.valore@unimi.it

considerato che include caratteristiche somatiche ("nero" applicato indifferentemente a individui provenienti dalla Nigeria o dalla Louisiana, sulla base della pigmentazione della pelle), geografiche ("caucasico", o "asiatico", quest'ultimo peraltro applicato a certe aree dell'Asia più orientale e non, ad esempio, all'India, che pure è parte dell'Asia), culturali-etnico-religiose ("arabo", "ebreo", ad esempio). Si ritiene che la distinzione in razze sia indipendente dell'ingiustizia razziale e che possa sopravvivere all'eliminazione di tale ingiustizia. Weiss ha contestato tale ipotesi, proponendo una diversa lettura, in cui la distinzione razziale può persistere a causa di tre scenari: la segregazione razziale, la pressione da parte delle istituzioni sociali e della società nel suo complesso per la conservazione dell'endogamia razziale (si pensi al dibattito sul matrimonio interrazziale, anche in relazione alle recenti polemiche legate alla Corte Suprema degli Stati Uniti) e le preferenze personali per l'endogamia razziale. Weiss ha esaminato le condizioni in cui ciascuno di questi scenari potrebbe verificarsi e ha sostenuto che ciascuno scenario sarebbe comunque caratterizzato da ingiustizia. La conclusione dell'intervento è stata che la distinzione razziale è, di per sé, in quanto distinzione, un sintomo di ingiustizia, ed è improbabile che possa persistere dopo il raggiungimento della giustizia razziale. Il commentatore del primo contributo è stato Evan Behrle (New York University). Grace Atkins (University of Southern California) è intervenuta con "Is Art Essentially Art?". Il punto di partenza è stata la considerazione di un'opera d'arte universalmente riconosciuta, come il *David* di Michelangelo. Consideriamo l'enigma della costituzione materiale: in cosa consiste l'oggetto artistico *David*? Con l'oggetto di marmo che abbiamo di fronte a noi? La letteratura su questo enigma è ricca di rompicapi: la statua e la quantità di marmo da cui è costituita sono o non sono lo stesso oggetto? È chiaro che la statua non esisterebbe senza il marmo da cui risulta e coincide, per certi versi, esattamente con il pezzo di marmo che abbiamo di fronte. D'altra parte, sembra che l'oggetto "statua" possa perdere una sua parte rimanendo l'oggetto che esso è: diciamo che alla statua manca, ad esempio, un braccio, mentre il pezzo di marmo di partenza sembra rimanere lo stesso se perde una sua parte (sarebbe, semplicemente, un pezzo di marmo *diverso*). Se poi consideriamo anche le proprietà modali, la questione si fa ancora più complessa: è vero che la statua potrebbe essere di creta, è falso che il blocco di marmo potrebbe essere di creta. Inoltre, per la statua non è necessario essere fatta di marmo, mentre, chiaramente, per un pezzo di marmo è necessario essere fatto di marmo. C'è poi la questione, fondamentale, dell'aspetto *estetico*: se ammettiamo che ci siano più oggetti coincidenti con il *David* (ad esempio, la statua e il pezzo di marmo, che occupano esattamente lo stesso spazio ma non si indentificano), possiamo chiederci se lo *status* estetico è essenziale per tali oggetti o è solo accidentale. Atkins ha quindi considerato quello che Karen Bennett chiama il "*wild bazillion-thinger*"

(il miliardo di cose selvagge) della pienezza (*plenitude*) materiale, per interrogarsi sugli effetti delle assunzioni metafisiche nei dibattiti di estetica. L'idea della "pienezza" e del "miliardo di cose" consiste nell'assunzione per cui, ovunque ci sia un oggetto, c'è una moltitudine di cose coincidenti, almeno una per ogni profilo modale coerente. Al centro dell'indagine della Atkins ci sono due questioni: una non modale e una modale. La prima è: quanti degli oggetti che coincidono con l'arte sono anch'essi arte? E la seconda: quanti di questi sono *essenzialmente* arte? Per rispondere a queste domande, Atkins si è chiesta se le proprietà artistiche di un oggetto siano neutre e se siano modalmente volatili. Con proprietà neutre, s'intende quelle proprietà possedute da un oggetto e possedute anche dagli oggetti coincidenti con esso (ad esempio, dal *David* e dal pezzo di marmo). Con proprietà modalmente volatili, s'intende quelle proprietà possedute *necessariamente* da un oggetto e soltanto *accidentalmente* dagli oggetti coincidenti con esso. Per illustrare la metodologia del suo approccio, Atkins ha considerato la dimensione causale e intenzionale delle condizioni necessarie e sufficienti per avere un oggetto d'arte. Il commentator del secondo contributo è stato Eugene Ho (New York University).

I lavori sono proseguiti con Evan Jones (Florida State University), che ha presentato "Mental Causation and the Metaphysical Commitments of Scientific Naturalism". Jones ha innanzitutto ricostruito l'argomento della chiusura causale del fisicalismo e il dilemma che solleva a proposito della causalità mentale. L'argomento della chiusura causale sostiene che ogni fenomeno fisico ha una causa e questa causa è, a sua volta, un fenomeno fisico. Tale argomento viene presentato, in letteratura, con differenti formulazioni che hanno anche implicazioni differenti per la metafisica e la filosofia della mente: ad esempio, se ne può inferire che ogni fenomeno fisico ha cause *puramente* fisiche o *esclusivamente* fisiche o che cause di natura non fisica non esistono (e, anche se esistessero, sarebbero ininfluenti nel mondo fisico e, pertanto, causalmente inerti). Jones ha criticato due assunzioni implicite sulla natura della causalità che reggono l'intero argomento, due presupposti che sono condivisi sia dai fisicalisti riduzionisti che dai fisicalisti non riduzionisti. Jones considera queste ipotesi forme di ciò che ha chiamato "naturalismo scientifico", cioè quell'approccio che introduce vincoli e assunzioni sulla causalità a partire da un'immagine metafisica di come deve essere la scienza. Una volta che riconosciamo e rifiutiamo questi vincoli e queste assunzioni, il campo di indagine si apre ad una visione anti-riduzionista della mente e del suo potere causale. Il commentator del terzo contributo è stato Soren Schlassa (New York University).

Il convegno si è chiuso con l'intervento di Robert Brandom, dal titolo "A Tune Beyond Us, Yet Ourselves: Reasons and Conceptual Realism". Brandom è partito dal passaggio dal paradigma della somiglianza a quello della rappresentazione che si consuma a partire dalla rivoluzione scientifica: l'antica nozione di

raffigurazione tra apparenza percettiva e realtà è sostituita dalla natura matematica della Natura (Galileo) e dalla natura geometrica dell'estensione (Descartes) fino ad immaginare una corrispondenza puramente funzionale e isomorfica tra sistemi (Spinoza e Leibniz). È però con Kant che si compie il passaggio decisivo con l'opposizione tra contenuto sensibile e forme concettuali, che vengono ricondotti a due distinte facoltà. In particolare, i concetti sono ora funzioni del giudizio e vengono compresi nel loro ruolo nell'attività del giudicare (e non in termini di condivisione di proprietà con alcunché). I concetti kantiani vengono intesi in termini di un'attività di sintesi che è un'attività discorsiva razionale governata da regole. Quest'idea, per quanto potente, sembra in linea di principio limitata alla spiegazione delle rappresentazioni concettuali. I concetti derivano dai giudizi, non dal mondo. A questo punto si origina l'affascinante problema dell'intelligibilità dell'idea di una conoscenza concettuale di un mondo non concettuale: dobbiamo rinunciare al realismo concettuale e concordare con Kant nell'accontentarci del fenomenalismo concettuale nella forma di un idealismo trascendentale? Per affrontare questo problema, Brandom ricorre ad una traduzione linguistica del problema: le espressioni linguistiche vengono considerate al livello più elementare di rappresentazione concettuale. In particolare, Brandom ricorre dapprima alla pragmatica del linguaggio, intesa come studio dell'uso delle espressioni linguistiche nelle pratiche sociali discorsive, e quindi alla semantica, muovendo cioè dall'interesse per l'uso delle espressioni linguistiche da parte dei soggetti discorsivi all'osservazione della dimensione rappresentazionale del loro contenuto concettuale, che mette in relazione con il mondo oggettivo in qualità di rappresentazioni concettuali (apparenze) di una realtà rappresentata. Nel campo della semantica, Brandom ha considerato quello che considera lo strumento formale rappresentativo contemporaneo più sofisticato ed espressivamente potente, cioè la semantica a *truthmaker* di Kit Fine. In conclusione, Brandom ha proposto una strategia di realismo concettuale a partire da alcuni dei risultati più recenti delle teorie semantiche formali e delle teorie pragmatiche normative bilaterali per inquadrare un realismo concettuale soddisfacente in risposta alla sfida di Kant.

«Metaxy: filosofia, arte e riconoscimento» è una rivista scientifica internazionale, edita online da Città Nuova e affiliata al centro studi International Humanbeing 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.