



**Bollettino della
Società Filosofica Italiana**

Rivista Quadrimestrale
Nuova Serie n. 210 – settembre/dicembre 2013

INDICE

F. Coniglione, *Editoriale* p. 3

FILOSOFIA E LETTERATURA

E. Spinelli, *Filosofia e tragedia: fra Sofocle, Mondolfo e Jonas* p. 9

S. Poggi, *Positivista e schopenhaueriano: Marcel Proust* p. 25

M. Piazza, *La scrittura dei filosofi e la filosofia degli scrittori* p. 35

F. Brezzi, *Borges: la filosofia nel labirinto degli specchi* p. 51

C. Barbero, *Madame Bovary si è veramente suicidata?*
Le sfide della letteratura, le risposte della filosofia p. 67

Didattica della filosofia

C. Pesco, *La filosofia per adulti. Un'esperienza* p. 85

Convegni e informazioni p. 88

Recensioni p. 100

S.F.I.
Società Filosofica Italiana
Sede Sociale: c/o ILIESI/CNR
“Villa Mirafiori” - Via Nomentana, 118 - 00161 Roma
Tel. Segr. tel. e Fax:++39.06.8604360; e-mail: sfi@sfi.it - web site: www.sfi.it

CONSIGLIO DIRETTIVO

Francesco Coniglione (Presidente)
Francesca Brezzi e Giuseppe Giordano (Vice-Presidenti)
Clementina Cantillo, Leslie Cameron Curry, Ennio De Bellis,
Carla Guetti, Stefano Poggi, Gaspare Polizzi, Carlo Tatasciore,
Fiorenza Toccafondi, Bianca Maria Ventura, Maurizio Villani

Segretario-Tesoriere: Francesca Gambetti

Bollettino della Società Filosofica Italiana
Rivista quadrimestrale della S.F.I.
Direttore: Francesco Coniglione
Redazione: Giuseppe Giordano ed Emidio Spinelli (Coordinatori)
Paola Cataldi, Francesco Verde
Sede, Amministrazione, Redazione: c/o ILESII/CNR
“Villa Mirafiori” - Via Carlo Fea, 2 - 00161 Roma

Stampa: Stampadiretta - via Borrello, 34 - 95124 Catania

I contributi destinati alla pubblicazione vengono preventivamente sottoposti a procedura di *peer review*. La redazione può in ogni caso decidere di non sottoporre ad alcun *referee* l'articolo, perché giudicato non pertinente o non rigoroso né rispondente a standard scientifici adeguati. I contributi non pubblicati non saranno restituiti.

Direttore Responsabile Francesca Brezzi

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 395 dell'8 settembre 1984
ISSN 1129-5643

Quota associativa: € 25,00

C.C.P. 43445006 intestato a Società Filosofica Italiana
c/o Villa Mirafiori - Via Nomentana, 118 - 00161 Roma

Nuova Serie n. 210 – settembre/dicembre 2013
Finito di stampare nel mese di dicembre 2013

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2013 - Gruppo Editoriale s.r.l.
ACIREALE - ROMA

www.bonannoeditore.com - gruppoeditorialesrl@tiscali.it

EDITORIALE

di Francesco Coniglione
Presidente della SFI 2014-2016

Nell'assumere la carica di Presidente della SFI, a seguito delle elezioni tenute nel congresso nazionale di Catania del 31 ottobre-2 novembre 2013, ho sottolineato come la scelta della mia persona sia stata caratterizzata da uno spirito di condivisione, che si è espressa nella unanime convergenza sul mio nome. Questo mi è sembrato un segnale importante perché testimonia di un patrimonio di cui si deve far tesoro nella conduzione del prossimo triennio della Società, che deve essere improntato alla collaborazione, alla corresponsabilità, all'attenzione per i soci e al comune interesse per il rafforzamento della SFI e per un suo maggiore radicamento nella società italiana.

Ma sono anche consapevole che con la Presidenza della SFI mi assumo un compito oneroso: quello di dover continuare sulla via già tracciata dalla presidenza passata del prof. Stefano Poggi, cercando di non disperdere, ma anzi di ulteriormente migliorare l'immagine, la dignità e la collocazione nel panorama nazionale della SFI guadagnate in questi ultimi anni.

La difficoltà del compito dipende anche dalla particolare contingenza in cui si trova la filosofia in Italia. Forse più che in passato, la filosofia è oggi oggetto di diffidenza e svalutazione e se, da un punto di vista istituzionale, nell'università essa vede sempre più ritagliati ed erosi i propri territori, a favore di altre discipline e corsi di laurea, tuttavia ci pare che in un certo qual modo ciò contrasti con un'esigenza diffusa di una maggiore presenza del pensiero filosofico, che si esprime nelle varie occasioni in cui la filosofia si trova al centro dell'attenzione di un vasto pubblico (con i festival, i caffè, i forum e altre varie manifestazioni più o meno 'spettacolari'): un segnale che abbiamo voluto cogliere nell'ultimo congresso col dedicarlo alla "domanda civile di filosofia".

Questa difficoltà dipende per lo più dall'idea che la filosofia abbia una caratterizzazione troppo specialistica, che sia troppo lontana dal quotidiano, che si possa essere buoni filosofi all'interno delle scienze specializzate senza l'apporto dei filosofi che praticano la filosofia come filosofia. È una tendenza che fa parte di una più generale difficoltà del sapere umanistico ad accreditarsi come elemento fondamentale della formazione civile e umana delle nuove generazioni, per le quali si ritiene di per sé sufficiente una formazione tecnica e scientifica, ritenuta anche indispensabile per il progresso economico della nazione. Ma siamo convinti che la sfida per tutti i

cultori di filosofia (nelle scuole, nelle università come nella società) consista oggi nel far intendere e radicare nella pubblica opinione l'idea che il modo in cui la filosofia viene coltivata nei suoi luoghi istituzionali – con gli specialismi, con la profondità e l'acribia che sono tipici dello studio scientifico e che non possono assolutamente essere messi da parte – non è indifferente e inutile per un discorso generale sull'uomo, rivolto alle persone che della filosofia non fanno la loro specifica attività. La sfida, secondo me, è cercare di unire questi due momenti, questi due aspetti della filosofia: l'esigenza di valorizzare il lavoro che viene fatto all'interno delle università e delle scuole e il senso e il bisogno di filosofia che avvertiamo nella società in modo diffuso, con il quale ci dobbiamo cimentare.

Questo aspetto è particolarmente significativo per la SFI, in quanto essa ha una peculiarità che la distingue da tutte le altre società di carattere filosofico (degli storici della filosofia, dei filosofi morali, dei filosofi della scienza e così via), aventi carattere disciplinare comprendendo al loro interno solo i docenti universitari: quella che le ha voluto dare il suo fondatore Federigo Enriques, cioè di essere una società che si rivolge e annovera al proprio interno i docenti universitari, i docenti di filosofia nelle scuole e i cultori di filosofia in genere, cioè tutti coloro che dimostrino il loro interesse e il loro amore per la filosofia. Ebbene, da questo punto di vista la SFI è la società che meglio può interfacciarsi e colloquiare con la filosofia che si fa nelle scuole, col bisogno diffuso di riflessione e critica che viene dalla società, con l'importanza di un approfondimento concettuale dei problemi che si differenzia dal semplice chiacchiericcio per luoghi comuni, così come purtroppo avviene spesso nella pubblicistica e nel dibattito pubblico italiano.

Questo ruolo e questa specificità della SFI debbono essere, secondo me, ulteriormente valorizzati sulla strada che è stata imboccata nel recente passato. Ciò è stato fatto a proposito dei rapporti col MIUR, come testimonia ad esempio il recente convegno di Roma del mese di ottobre, organizzato nella stessa sede del Ministero e su iniziativa dei suoi dirigenti preposti alla formazione secondaria superiore, e con la partnership della SFI, al quale hanno partecipato più di 200 docenti. Questo evento ci dà un'indicazione: la SFI può avere col MIUR un rapporto di intensa collaborazione: già essa è un ente di formazione e di consulenza accreditato dal Ministero, ma può anche in futuro servire da "ente di riferimento" per l'insegnamento della filosofia nei licei. Ritengo che questa strada sia da perseguire e approfondire, cercando ulteriori contatti e occasioni di incontro col MIUR. Questo è un impegno che io mi assumo volentieri perché, come molti sanno, non mi è estraneo il mondo della scuola, avendo insegnato al liceo per circa 10 anni.

In questo collegamento col mondo della scuola ha una funzione importante la Commissione didattica, che ha sinora operato bene all'interno della SFI e che dovrà continuare ad operare, svolgendo una funzione fondamentale proprio alla luce di quanto detto, perché è chiaro che il MIUR è interessato alla SFI nella misura in cui questa si fa promotrice della didattica, dell'aggiornamento degli insegnanti,

dell'informazione all'interno della scuola. Non a caso il MIUR ha finanziato la SFI per l'organizzazione delle Olimpiadi della filosofia, che – pur con le perplessità che possono suscitare delle 'gare' in un campo tanto complesso e argomentativo quale quello della filosofia – hanno una funzione importante: diffondere l'attenzione per la filosofia nelle scuole, suscitare l'interesse dei giovani, dare un'immagine della SFI come di un ente in contatto con la società, e infine fornire una proiezione internazionale alla nostra attività, in quanto le Olimpiadi vedono la partecipazione di numerosi paesi e si svolgono ogni anno in un luogo diverso del mondo. Il nostro compito è quello di essere più attenti in questo campo, di preparare meglio i nostri studenti, superando i limiti sinora riscontrati, in modo da permettere loro una più proficua partecipazione. Questa esperienza ci dà anche uno stimolo a riflettere sulla possibilità di dare in futuro alla SFI un ruolo nella formazione e nell'aggiornamento disciplinare e didattico del personale insegnante per le scuole, alle quali possono partecipare le componenti sia della scuola che dell'università, in un rapporto reciprocamente fruttuoso.

Un ulteriore campo nel quale la SFI è stata sempre attiva è stata l'organizzazione dei seminari e dei convegni, compreso quello che per statuto si deve tenere ogni anno. Ritengo che questa tradizione debba ovviamente continuare, nello spirito di una sempre maggiore loro qualificazione ed entrando maggiormente in relazione con le altre società filosofiche e con gli enti di ricerca, mettendo a disposizione il "Bollettino" per le cronache che di tali eventi i soci vorranno fare. Ma al tempo stesso senza dimenticare la necessità di rispondere a quel bisogno diffuso di filosofia e di pensiero critico avvertito in tanta parte della società italiana. A tale fine è indispensabile un rilancio delle attività delle sezioni locali della SFI, che devono essere rafforzate con nuovi soci ed adesioni: un obiettivo che richiede lo sforzo di tutti, mio personale, come anche del Direttivo.

Un'ultima cosa mi sembra importante qui dire. È stata in sede di dibattito nel corso della assemblea dei soci giustamente posta l'esigenza di rafforzare il "Bollettino" della Società. Già esso nel corso degli ultimi due anni ha avuto un certo rinnovamento, grazie allo sforzo della sua redazione. Credo che esso possa e debba ulteriormente andare avanti nel senso di fare del "Bollettino" uno strumento che sia utile alla comunità scientifica – continuando a pubblicare articoli di qualità, con studi che siano scientificamente e culturalmente di indubbia e certa validità – come anche ai docenti della scuola (e a tal fine v'è in esso una sezione didattica, da mantenere e rafforzare). Ma v'è anche l'esigenza di qualificare ulteriormente il "Bollettino" col formare un Comitato scientifico internazionale che contribuisca alla peer review (già implementata negli ultimi anni), secondo quello che oggi si ritiene debba essere lo standard di tutte le riviste internazionali; e pensiamo che questo possa avvenire già col primo numero del nuovo anno. Ritengo che la società debba avere a cuore la qualità e la diffusione del "Bollettino" (anche mediante una sua edizione in formato elettronico, sulla quale già stiamo pensando insieme all'editore) perché esso

costituisce l'elemento di maggiore continuità e contiguità con i singoli soci, tramite il quale essi si sentono parte della Società: spesso non partecipano alle sue riunioni o iniziative, ma comunque ricevono il "Bollettino": esso è l'immagine che la SFI dà di sé medesima al singolo socio, che spesso vive in paesi e città non collegati a sezioni della Società, e che fa uso di questo strumento per aggiornarsi e venire a conoscenza delle sue attività.

Sono compiti duri e difficili, che potranno essere occasione di grandi soddisfazioni come anche di cocenti delusioni. Quello che avverrà dipende dalla nostra volontà, dal nostro impegno, dalla sincerità e disponibilità verso gli altri, dal modo con cui ciascuno adempirà alla propria funzione. Non penso di avere tutto il sapere in tasca e quindi di poter far a meno dei consigli e dei suggerimenti di tutti i soci e del Direttivo innanzi tutto, purché questi vadano nella direzione del miglioramento del lavoro della SFI, dell'incremento della sua presenza all'interno della società, di una valorizzazione del patrimonio scientifico da essa sinora accumulato e delle potenzialità che ha al suo interno. Per questo sono a disposizione di tutti e cercherò di operare in spirito di collaborazione e condivisione, chiedendo a ciascuno di aiutarmi a trovare la forza per realizzare quanto qui brevemente enunciato.

FILOSOFIA E LETTERATURA

In attuazione di quanto deliberato dal Consiglio Direttivo, il terzo fascicolo di ogni annata ha carattere monografico ed è dedicato a un tema di notevole rilevanza nell'attuale dibattito teorico. Il tema qui affrontato è 'Filosofia e letteratura'.

La Redazione

FILOSOFIA E TRAGEDIA:
FRA SOFOCLE, MONDOLFO E JONAS

di *Emidio Spinelli*

Abstract: One of the most intriguing passages of Sophocles' tragedies is surely represented by the first *stasimon* of his *Antigone*. In this paper I shall examine two different interpretations of this *locus classicus*: on the one side, the reading offered by Rodolfo Mondolfo, according to which those verses contain a sort of positive and 'optimistic' hymn to the creative power of human beings, while on the other Hans Jonas' use of them as the best introduction both to his negative evaluation of any excessive role attributed to men's technological capacities and to his proposal of a new and enlarged concept of responsibility.

Keywords: Ancient Tragedy, Philosophy, Human Progress, Rodolfo Mondolfo, Hans Jonas.

1. La lettura dei versi consegnati al bagaglio culturale della nostra tradizione dai grandi tragici greci non può, e forse direi meglio non deve, lasciare indifferente il lettore, tanto più se questo lettore di mestiere si trova a fare lo storico della filosofia, ovvero si trova di volta in volta a ricostruire i pensieri altrui, auspicabilmente con cura e rispetto delle tesi su cui lavora, senza cedere alla noncuranza 'da lista della spesa' della mera 'filastrocca di opinioni' di hegeliana memoria. Ecco perché, trovandomi (nel senso bello e contingente del verbo greco *tygchano*, aggiungerei ...) appunto a fare quel mestiere, vorrei provare a rendere esplicite e (speriamo) coerenti alcune mie marginali riflessioni su uno dei passi più belli, ma insieme anche più complessi e difficili da decifrare, della produzione tragica antica: il primo stasimo dell'*Antigone* sofoclea (vv. 332-375). E vorrei farlo cercando di inseguire le possibilità di analisi storico-filosofica e teoretica che su quei versi sono state sviluppate da due autori diversi per formazione o approccio culturale, entrambi comunque calati nella temperie intricata e tragica del Novecento, nonché pronti a 'sfruttare' il testo di Sofocle per raggiungere conclusioni e sostenere tesi molto forti, fra loro decisamente distanti, se non addirittura opposte.

Dal titolo già emerge in modo evidente il punto d'approdo di tutto il mio discorso, che sarà tanto la ricostruzione particolare, *sui generis*, proposta da Rodolfo Mondolfo, quanto l'uso che di quel primo stasimo ha fatto un pensatore

a me molto caro, Hans Jonas, subito in apertura del suo lavoro forse più noto e affermato, *Das Prinzip Verantwortung*. Il ricorso ad alcune pagine di questi due pensatori sarà un modo, consapevolmente circoscritto, di portare al centro dell'attenzione uno dei tanti episodi di palese interazione teorica fra letteratura e filosofia, che costellano diacronicamente la storia delle idee.

Il percorso che intendo proporvi, dunque, si snoderà partendo da Mondolfo, senza mai trascurare Sofocle (anche nelle sue relazioni con altri, importanti filosofi dell'epoca), per avere poi una sorta di finale coda jonasiana, capace di ricondurci in piena attualità, con un fecondo (o almeno così spero ...) corto-circuito fra passato e contemporaneo.

2. Iniziamo comunque da Mondolfo. Non posso qui soffermarmi in dettaglio sulla sua ricca e affascinante personalità né sulle dolorose vicende personali che egli fu costretto a subire a causa delle leggi razziali del 1938, come anche più in generale sul suo ruolo all'interno del panorama culturale italiano¹. Dovrò dunque limitarmi, anche in funzione di una preliminare e migliore comprensione della sua rilettura sofoclea, ad accennare quanto meno alla collocazione di Mondolfo all'interno di una ideale o forse addirittura 'pura' linea italo-marxistica come momento intermedio e di mediazione fra Labriola e Gramsci, difesa ad esempio da Bobbio e criticata (a ragione, credo) soprattutto da Marramao².

Un simile, generalissimo inquadramento, che chiama in causa ipoteche interpretative e chiavi di lettura in qualche modo originalmente legate allo sfondo marxistico, si trova operante, in modo neppure troppo nascosto, in molti dei lavori pubblicati da Mondolfo, anche in quelli che progressivamente e con sempre maggiore efficacia egli dedicò (o meglio forse fu costretto a dedicare,

¹ Si veda in proposito la ricostruzione d'insieme in E. Garin, *Mondolfo e la cultura italiana*, in AA.VV., *Filosofia e marxismo nell'opera di Rodolfo Mondolfo*, La Nuova Italia, Firenze 1979 (=d'ora in poi Mondolfo 1979), pp. 1-35. Molto utile, per alcuni spunti sulla personalità e le scelte culturali di Mondolfo, anche M. Isnardi Parente, *Rodolfo Mondolfo storico del pensiero antico*, in Ead., *I miei maestri*, il Mulino, Bologna 2003, pp. 83-106.

² Cfr. rispettivamente l'*Introduzione* di Bobbio a R. Mondolfo, *Umanismo di Marx. Studi filosofici 1908-1966*, a cura di N. Bobbio, Einaudi, Torino 1968 e G. Marramao, *Marxismo e revisionismo in Italia. Dalla «Critica sociale» al dibattito sul leninismo*, De Donato, Bari 1971. Sulla questione, che chiama subito in causa i debiti gentiliani o comunque le coloriture ancora idealistiche delle posizioni di Mondolfo, si veda anche R. Medici, *Rodolfo Mondolfo e Antonio Labriola: materialismo storico e filosofia della praxis*, in *Pensiero antico e pensiero moderno in Rodolfo Mondolfo*, presentazione di A. Santucci, Cappelli, Bologna 1979 (=d'ora in poi Santucci 1979), pp. 198-222; più in generale sui caratteri del marxismo di Mondolfo, fra i molti possibili rinvii, cfr. almeno: D. Fusari, *Mediazione neo-idealistica e filosofia della prassi*, in Santucci 1979, pp. 223-237; W. Tega, *Locke, Rousseau, Marx: tra il diritto di natura e il comunismo*, in Mondolfo 1979, pp. 105-134; M. Viroli, *Filosofia e politica nel 'Federico Engels' di Mondolfo*, in Santucci 1979, pp. 169-197; A. Zanardo, *Motivi e caratteri del marxismo di Rodolfo Mondolfo*, in Mondolfo 1979, pp. 171-199; G. Cambiano, *Mondolfo e le concezioni antiche del lavoro e della tecnica*, in Mondolfo 1979, pp. 77-104 [rist. in G. Cambiano, *Il ritorno degli antichi*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 107-125, da cui saranno tratte le citazioni seguenti].

per evitare pericolosi, fatali contrasti con il nascente regime fascista) a temi di antichistica.

Prima di soffermarmi sulle pagine specificamente incentrate sulla tragedia sofoclea, mi sia allora consentito spendere una parola, utile ad arricchire il quadro dello schema concettuale che guida le scelte ermeneutiche mondolfiane, su ciò che egli scrisse a proposito di Socrate³. Nel presentare i tratti salienti di questa somma figura del mondo antico, infatti, si nota, quasi come un riconoscibile 'basso continuo', l'insistenza sull'aspetto attivo e costruttivo della sapienza e del corretto atteggiamento morale. Ciò consente forse di spiegare la predilezione del tutto particolare, forse anzi originale nel panorama degli interpreti socratici, accordata da Mondolfo a quelle testimonianze, ancora e sempre soprattutto senofontee, in cui emerge in modo inequivocabile la lode del lavoro da parte di Socrate⁴. Lungi dal rappresentare un disonore o un elemento di vergogna, l'attività lavorativa a ogni livello non solo si presenta, con chiara eco esiodea, come il prezzo imposto dagli dei agli uomini sulla faticosa strada della virtù, ma assume i connotati di un importante banco di prova per il proprio miglioramento etico, oltre a costituire un possibile correttivo democratico ad alcuni eccessi della gestione aristocratica della polis⁵. Quest'ultimo elemento della ricostruzione di Mondolfo ci aiuta a chiudere il quadro del suo Socrate "ideale", il quale, proprio sulla base dell'accettazione del lavoro e della prassi di un dialogo che non riconosce privilegi ad alcuno, mentre a tutti garantisce uguali diritti, si trasforma in una sorta di prototipo della genuina (mondolfiana) idea di democrazia o meglio di socialismo democratico e umanistico, chiaramente indirizzato a garantire le 'sorti progressive' di un'umanità che ha nelle sua mani la capacità piena della propria emancipazione.

Questi temi e questo approccio interpretativo si mantengono e forse anzi si rafforzano, a mio avviso, in uno dei più bei libri di Mondolfo: *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica* (Buenos Aires 1955; Firenze 1958; rist. Milano 2002). Qui egli propone un grandioso affresco sul mondo antico, che tenta di rinvenire pienamente operante in esso quella categoria della sog-

³ Si veda soprattutto il capitolo dedicato esplicitamente a *Socrate* in R. Mondolfo, *Moralisti greci. La coscienza morale da Omero a Epicuro*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960.

⁴ Più in generale sulla nozione di lavoro in Mondolfo, oltre alla giusta precisazione per cui «Mondolfo parte da un concetto di lavoro assai scarsamente specifico e risolvendosi in definitiva in quello di "operosità"» (così M. Isnardi Parente, *Lo storicismo di Rodolfo Mondolfo nella sua applicazione alla storia del pensiero antico*, in Santucci 1979, p. 103, n. 16) ovvero in una *praxis*, intesa come una «attività umana che in Mondolfo si caratterizza sempre come autonoma, volontaria, cosciente (e il "tipo" ideale di prassi umana che Mondolfo ha in mente è senza dubbio l'attività morale, la vita etica)» (R. Medici, *Rodolfo Mondolfo e Antonio Labriola...*, cit., p. 204), cfr. anche E. Pasoli, *Qualche riflessione sul saggio di Mondolfo relativo al lavoro e al progresso umano nel pensiero antico*, in Santucci 1979, pp. 68-73; M. Venturi Ferriolo, *Rodolfo Mondolfo, il lavoro, la polis e il dibattito contemporaneo*, in Santucci 1979, pp. 74-91; G. Cambiano, *Il ritorno degli antichi*, cit., spec. pp. 120-125.

⁵ Cfr. R. Mondolfo, *Moralisti greci...*, cit., pp. 82-83.

gettività, consapevole e forte, che invece tante letture idealistiche (da Gentile a De Ruggiero, per limitarci a due nomi-simbolo) avevano voluto espungere, in nome della presenza di un oggettivismo limitato e limitante nel pensiero greco e romano. Nel perseguire la sua tesi (perché questo è davvero un libro 'a tesi'), in particolare nella *Parte Quarta – La "creatività" dello spirito il lavoro e il progresso umano nelle concezioni degli antichi*, Mondolfo chiama in causa anche alcuni passi dei tre tragici (in particolare: il *Prometeo incatenato* di Eschilo, vv. 449-505; le *Supplici*, vv. 196-218 e appunto il primo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle, vv. 332-371), per rafforzare la sua convinzione di fondo.

Secondo lui, infatti, questi testi, come altri selezionati nella produzione letteraria e filosofica precedente o di quell'epoca stessa o successiva⁶, «escludono il mito dell'età dell'oro e fanno partire l'umanità da uno stato primordiale di vita ferina ed elevarsi verso la luce della cultura per merito del potere creatore dell'intelligenza, sia personificando questo in un eroe mitico, sia collocandolo nell'anonima continuità delle generazioni, considerate nella loro totalità collettiva»⁷.

Ancora più chiaramente Mondolfo si esprime poco più avanti, quando ricapitola i risultati della sua ricerca: «Insomma, in ciò che ci è giunto della poesia drammatica dei secoli V, IV, III, ci si presenta una documentazione notevole della diffusione di un'idea del progresso, secondo la quale l'umanità parte da una situazione primordiale di vita ferina e s'eleva a poco a poco alla conquista della cultura per mezzo della sua potenza creatrice, stimolata dalle necessità materiali e dalle interiori esigenze spirituali. Poeti tragici e comici, ricettori e creatori, al tempo stesso, degli orientamenti della loro epoca, hanno contribuito, dunque, validamente alla propagazione di quella idea, che tuttavia troviamo contemporaneamente in altri numerosi documenti»⁸.

Più in dettaglio, sorretto dal proposito di ricostruire (o forse di costruire *comunque*, anche facendo dire ai testi, soprattutto quelli più schiettamente 'letterari', più di quel che essi contengono), per riprendere un'espressione già evocata in precedenza, le 'sorti progressive' di un'umanità operosa, dedita al *lavoro* (con forte accentuazione marxistica di tale requisito), che sa dominare la natura e creare da sé le basi di una civiltà 'portentosa', Mondolfo arriva a considerare il ritratto umano cantato nei versi sofoclei come una sorta di anticipazione dell'e-

⁶ Si va da alcuni passi esiodici ad alcuni testi ippocratici; dall'elogio della 'mano' in Anassagora a spunti positivi presenti in Senofonte, Platone, Aristotele; da Senofane ai grandi tragici, appunto, come anche al Moschione del fr. 6 Snell; da Archelao a una pleora di sofisti, Protagora su tutti; e ancora da pensatori post-aristotelici ed ellenistici di provenienza peripatetica, stoica, epicurea alle voci romane di Cicerone, Virgilio, Orazio, Vitruvio e soprattutto Seneca, con la sua celebrazione della «infinità del progresso spirituale», per finire con alcune pagine di Luciano: cfr. perciò R. Mondolfo, *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica*, Bompiani, Milano 2012, pp. 575-739 [I ed. it.: La Nuova Italia, Firenze 1958].

⁷ R. Mondolfo, *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica*, cit., p. 645.

⁸ Ivi, p. 647.

logio rinascimentale dell'uomo, così come venne celebrato da Manetti, Pico o Campanella (e si potrebbe addirittura aggiungere da Erasmo da Rotterdam), dotato per di più e perfino di quel dono del libero arbitrio che lo renderebbe in grado di avviarsi tanto sulla via del bene quanto verso il precipizio del male.

Coerentemente con queste premesse, Mondolfo offre allora una sua traduzione dei versi cruciali del primo stasimo dell'*Antigone*. Non la citerò tutta, limitandomi invece alla resa dei vv. 334-335, quelli in cui compare l'aggettivo di gran lunga più significativo (e ambiguo) di tutto il passo: *deinos*. Ecco la traduzione di Mondolfo: «vi sono molte cose prodigiose, ma nessuna più prodigiosa dell'uomo». Mi sembra che la scelta di Mondolfo non lasci adito a dubbi. Per lui l'attribuzione all'uomo dell'aggettivo *deinos*, anzi ancor più del comparativo *deinoteros* indica da subito e con forza un aspetto positivo, tutto giocato verso la sfumatura semantica della capacità umana di dar luogo a qualcosa di eccezionale, di stupefacente, di prodigioso, appunto. Di fronte al corso altrimenti neutro o peggio ancora ostile della natura, solo l'iniziativa autonoma (e sottolineo autonoma) dell'uomo si presenta come eccezionale soluzione di continuità, come forza, capacità, opportunità (o *dynamis*) produttrice di un nuovo ordine, come condizione in grado di tenere sotto controllo ogni ambito del reale, nel senso di quell'uomo (*anthropos* o meglio *aner*), la cui disponibilità di risorse sembra non conoscere limiti (gli aggettivi usati in tal senso sono significativi: da *pantoporos* a *aporos ep'ouden*)⁹, perfino quando si avvia verso il futuro, tranne scontrarsi con il termine inevitabile della nostra caduca esistenza, che tuttavia un simile 'potente' uomo sa rendere più dolce anche in caso di malattie, per cui e contro cui ha trovato rimedi efficaci (così leggiamo nei vv. 360-364).

Il testo sofocleo sarebbe dunque uno di quei 'manifesti', quasi di sapore illuministico *ante-litteram*¹⁰, che secondo Mondolfo si affollano fra V e IV sec. a.C. con l'intento di celebrare la potenza del sapere, soprattutto tecnico, dell'uomo e di rafforzare così la fiducia, oserei dire tutta terrena e per nulla teologica, in un progresso da lui gestito senza ipoteche esterne, divine in particolare. Ma è davvero così? Si può concordare con questa lettura irenica e insieme, ripeto, militante del primo stasimo?

Non voglio nascondere la mia posizione né rinviare la mia presa di posizione in proposito e dico subito che forse non è così, no, come mostra proprio una riflessione attenta sul valore di *deinos*, *vox media* sì, ma chiaramente, oserei qui dire tragicamente, carica di forza più negativa che positiva¹¹. Non si può

⁹ Su tali espressioni cfr. anche *infra*, p. 22.

¹⁰ Utili spunti in merito a tale atmosfera illuministica si leggono nella ricostruzione di A. Magris, *Destino, provvidenza, predestinazione. Dal mondo antico al cristianesimo*, Morcelliana, Brescia 2008, cap. IV.

¹¹ Cfr. A.M. Belardinelli, *Introduzione*, in *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*, Atti del Convegno internazionale, Roma 13, 25-26 maggio 2009, Le Monnier, Firenze 2012, p. 1, n. 1.

negare, tuttavia, che, anche a un esame cursorio e superficiale, non mancano scritti in quel periodo, fra V e IV sec. a.C., il cui tenore, la cui 'aria di famiglia' sembra essere apertamente 'progressista'. Si pensi solo a due testi di carattere più spiccatamente filosofico, che nella prospettiva di Mondolfo (e anche di altri interpreti, credo) dovrebbero muoversi nella medesima direzione, ovvero, come ha scritto Susanetti commentando l'*Antigone*, «nella prospettiva 'laica' del progresso, delineata dal coro», in cui «non è la divinità che fa esistere e vivere la città, ma l'uomo stesso per propria naturale inclinazione»¹².

Penso in particolare e in primo luogo a un frammento di Democrito (DK 68 B 5): qui, sullo sfondo più generale della volontà di garantire il naturale benessere individuale e il buon funzionamento della comunità politica, viene enfatizzato il concetto di un processo (e, se si vuole, di un progresso) di incivilimento nato dalla necessità di soddisfare, grazie all'esperienza e in direzione dell'utilità, le necessità umane e le cui tappe sembrano essere ben chiare alla riflessione democritea¹³, fino all'esito positivo celebrato nella chiusa del frammento: «Così, in generale, maestro di ogni cosa agli uomini fu l'uso stesso, rendendo familiare l'apprendimento di ciascuna abilità a questo essere ben dotato e che ha come cooperatrici per ogni occorrenza le mani e la ragione e la versatilità della mente»¹⁴.

Né si può tacere un notissimo testo di Platone, che in più casi e da più interpreti, è stato accostato al primo stasimo dell'*Antigone*: il famoso *mythos* presentato da Protagora nell'omonimo dialogo. Non è neppure possibile sfiorare qui gli innumerevoli problemi che questo brano ha suscitato fra gli esegeti del testo platonico. Vale forse la pena, però, riportare almeno due passi, che rendono chiaro lo sfondo verosimilmente 'progressista' della posizione qui difesa da Protagora. Dopo la disastrosa distribuzione di Epimeteo, infatti, solo l'intervento di Prometeo – mirato, con il furto di fuoco e «sapere tecnico» (*entechnos sophia*) a Efesto e Atena, e insieme benevolo, anche se per lui gravido di tremende conseguenze e punizioni – riesce a dotare l'uomo di strumenti indispensabili non solo alla mera sopravvivenza, ma anche alle prime mosse di crescente incivilimento. E allora, «come dunque l'uomo fu partecipe di sorte divina, innanzi tutto per la sua parentela con la divinità, unico tra gli esseri viventi, credette

¹² *Sofocle. Antigone*, intr., tr. e commento di D. Susanetti, Carocci, Roma 2012 (=d'ora in poi Susanetti 2012), p. 231.

¹³ Almeno se proprio alle sue idee, e addirittura alla sua opera *Piccola cosmologia*, si può ricondurre il lungo brano conservato da Diodoro Siculo che costituisce appunto il fr. 5 nella raccolta Diels-Kranz; cfr. anche A. Brancacci, *Democritus' MOUSIKA*, in A. Brancacci-P.-M. Morel (eds.), *Democritus: Science, The Arts, and The Care of the Soul*, Proceedings of the Colloquium held in Paris, 18-21 October 2003, Brill, Leiden 2007, pp. 192-193 e relative note, nonché, più in generale, T. Cole, *Democritus and the sources of Greek anthropology*, Case Western University Press, Cleveland 1967.

¹⁴ Tr. it. in *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Roma-Bari, 1983², p. 744.

negli dèi, e si mise ad erigere altari e sacre statue; poi, usando l'arte, articolò ben presto la voce in parole e inventò case, vesti, calzari, giacigli e il nutrimento che ci dà la terra» (*Prot.* 322a-b)¹⁵, senza tuttavia essere ancora in grado di mantenere saldi i legami sociali e 'politici', garantiti successivamente e direttamente da un intervento divino ('a pioggia', come diremmo noi oggi, ovvero equamente distribuito a tutti gli esseri umani indistintamente), di quello Zeus che «temendo per la nostra specie, minacciata di andar tutta distrutta, inviò Ermes perché portasse agli uomini il pudore e la giustizia affinché servissero da ordinamento della città e da vincoli costituenti unità di amicizia» (*Prot.* 322c)¹⁶.

3. Fatte salve le difficoltà relative da una parte al carattere ineludibilmente frammentario, fuori contesto, del testo attribuito a Democrito e dall'altra all'attendibilità, sempre discutibile in linea di principio, della testimonianza platonica¹⁷, la domanda resta e si pone sempre più forte: il coro, nel primo stasimo sofocleo dell'*Antigone*, sta davvero facendo una sorta di potente 'pubblicità progresso', al punto da collocarsi addirittura 'più a sinistra' degli altri testi che abbiamo appena letto?

Credo proprio di no, lo ribadisco. Credo anzi che una serie di spie interne al testo e soprattutto la collocazione strutturale dello stasimo impongano di dare una risposta negativa.

Iniziamo da quest'ultimo aspetto. Se pensiamo a quel che Sofocle mette in scena prima del nostro stasimo, credo sia opportuno sottolineare almeno due aspetti.

In primo luogo, già sin dal primo incontro e scambio di battute nel prologo fra Ismene e Antigone, quest'ultima sembra stagliarsi di fronte al pubblico come una figura molto solida, di tempra già quasi eroica, determinata e retta da forti basi ideali. Accanto a tutto ciò sembra anche già insinuarsi la sensazione che proprio Antigone sarà colei che non cede, colei che anzi è disposta a tutto pur di portare a termine i suoi propositi e che dunque non accetterà di piegarsi ad alcun senso della misura, della moderazione, soprattutto se imposto dalle leggi umane e del consesso civile-politico.

Né meno carichi e netti sono i tratti di Creonte, nel momento in cui, nel primo episodio, compare con tutta la forza delle sue rivendicazioni di carattere politico. Direi anzi che Sofocle sembra quasi voler calcare la mano sul fatto che egli, per quanto presuntuoso possa apparire, risponde però al paradigma del

¹⁵ Tr. it. in *Platone. Protagora*, tr. e intr. di F. Adorno, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 31.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Sulla cautela nel comparare Sofocle e il *Protagora* cfr. R. Bodéüs, *L'habile et le juste de l'Antigone de Sophocle au Protagoras de Platon*, «*Mnemosyne*», 37 (1984), pp. 271-290; cfr. inoltre E. Van Nes Ditmars, *Sophocles' Antigone: Lyric Shape and Meaning*, Giardini, Pisa 1992 e M. Bonazzi, *Antigone contro il sofista*, in A. Costazza (a cura di), *La filosofia a teatro*, Cisalpino, Milano 2010, pp. 211-219.

reggitore politico (se si preferisce del *tyrannos*, laddove il termine non va caricato, qui e ancora, di valenza totalmente negativa) impegnato a mantenere fede alle norme su cui si fonda la *polis* e che sole consentono di tenere a bada ogni forma di ‘tracotante superbia’ o *hybris* pericolosamente ‘anarchica’, potremmo aggiungere senza peccare forse di anacronismo¹⁸.

Dopo l'apparire dei due protagonisti, già impostati scenicamente nel loro contrapporsi destinato a crescere in modo esponenziale nei versi successivi, quale ruolo può allora essere attribuito al coro e alle parole del primo stasimo, che esse sembrano veicolare?

Se a una prima sensazione di lettura potrebbe apparire che la posizione del coro, pur orientata in generale verso «the limitations of human agency»¹⁹, sia e voglia essere a questo punto equidistante, nel senso di una eguale avvertenza lanciata in maniera sottile e quasi subliminale tanto alla boria di governo, più o meno cieca e tracotante, di un Creonte quanto all'acquiescenza alle «leggi non scritte» (*agrapta nomima*), più o meno testarda e ostinata, di una Antigone²⁰, mi pare di poter dire che forse la bilancia pende di più, perfino per usi linguistici e terminologici, verso la questione/raccomandazione del rispetto delle norme politiche²¹. Insomma, dopo le parole già dette da Creonte, il coro sembra porsi sulla loro scia, sembra confermare quella virtù di fedeltà ininterrotta “alla corona” – da Laio, a Edipo, ai suoi figli, per finire con Creonte, ovviamente – e ai dettami della *polis* che Creonte stesso esalta nel chiamarlo sulla scena ai vv. 164-169. Proprio il coro, insomma, i cui membri del resto anche Antigone saluterà come esponenti sommi “della classe dirigente” (*hoi koiranidai*, *hapax* al v. 940), sembra voler raccomandare sì moderazione ed equilibrio e misura, ma soprattutto verso chi si accingerà a negare le regole della *polis*, verso Antigone, colei che si porrà contro ogni più elementare impulso a far reggere solida la città²².

Perché sarà proprio Antigone a compiere qualcosa che può essere sentito e detto non tanto più tremendo o *deinoteron*, quanto addirittura assolutamente terribile, ovvero *deinotaton*. E allora quale potrebbe essere la traduzione migliore per il *deinos* iniziale? Come non ricordare e non far pesare il fatto che già due volte l'aggettivo è stato evocato, nello scambio fra Creonte e la guardia, e che in

¹⁸ Cfr. perciò il v. 672 e la secca affermazione di Creonte, secondo cui «l'anarchia è il peggiore dei mali» (*anarchias de meizon ouk estin kakon*: tr. in Susanetti 2012, p. 105).

¹⁹ M.R. Kitzinger, *The Choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes. A Dance of Words*, Brill, Leiden 2008, p. 21.

²⁰ Questa mi sembra essere la conclusione suggerita in Th.C.W. Oudemans-A.P.M.H. Lardinois, *Tragic Ambiguity. Anthropology, Philosophy and Sophocles' Antigone*, Brill, Leiden 1987, pp. 120-132; pur su piani e con motivazioni diverse, per una collocazione in qualche modo *neutra e altra* del coro rispetto ai protagonisti della tragedia sembra pronunciarsi anche M.R. Kitzinger, *The Choruses of Sophokles' Antigone ...*, cit., pp. 20-30.

²¹ Così anche, credo, E. Van Nes Ditmars, *Sophocles' Antigone ...*, cit., p. 63.

²² In tal senso cfr. anche E.-R. Schwinge, *Die Rolle des Chors in der sophokleischen 'Antigone', «Gymnasium»*, 78 (1971), p. 306.

entrambe le occasioni quest'ultima lo utilizza in un senso fortemente negativo, in primo luogo al v. 243 quasi come sinonimo di ciò che è male o *kakon* e poi al v. 323 per dire che il «giudicar falso», lo *pseude dokein* di Creonte, pronto ad accusare proprio la guardia di essersi venduto l'anima per denaro (*ep'argyro*), si situa nella sfera di ciò che addirittura non è male, ma *tout court* peggio?

Non possiamo ignorare questi usi anticipatori, che, come sottolinea la Nussbaum «lead us to expect a not unqualified optimism»²³. Né, se si fa valere il rinvio al primo stasimo delle *Coefore* di Eschilo (vv. 585-601) e al suo tono fortemente negativo, si può sottovalutare il fatto, come scrive Susanetti, che «lo stasimo sofocleo celebra le conquiste dell'uomo, ma il nesso intertestuale con il precedente eschileo proietta, da subito, una luce inquietante e sinistra sull'intero quadro delle acquisizioni tecniche»²⁴.

Allora, alla luce della possibile degenerazione di tutte le imprese umane, pur mirabili e addirittura prodigiose (come intende già, lo abbiamo visto, Mondolfo) o meravigliose e stupefacenti e perfino misteriose, la traduzione potrebbe e dovrebbe, andando nella direzione di ciò che è tremendo/terribile²⁵ e forse addirittura «mostruoso» o perfino generatore di «tabù»²⁶, sposare la proposta, sempre validissima e quasi geniale, di Hölderlin: *ungeheuer*, ovvero letteralmente *s-misurato*, sempre a rischio di perdere quella misura che sola invece ci mette nella condizione di vivere tranquilli la nostra esistenza e sempre sul baratro della contraddizione fra la coscienza delle nostre potenzialità e la tragicità del nostro destino, segnato dalla contingenza estrema del nostro essere effimeri, inequivocabilmente effimeri. L'inventiva e l'ingegno umani non sono mai al sicuro dal rischio di perdere il senso di ciò che resta e deve restare nei confini circoscritti

²³ M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 73.

²⁴ Susanetti 2012, p. 225.

²⁵ Questa la traduzione di G. Lombardo Radice (Sofocle, *Antigone*, Einaudi, Torino 1982; cfr. anche *infra*, p. 20) e M. Cacciari (Sofocle, *Antigone*, Einaudi, Torino 2007); cfr. anche la versione di G. Ferraro (Sofocle, *Antigone*, Simone, Pozzuoli 2001), con la sua audace reduplicazione di «tremendi prodigi», e quella di G. Corti (*Antigone. Opera in sette quadri di I. Fedele*, libretto di G. Corti, I^a rappresentazione assoluta: Firenze, Teatro comunale, 7^o Maggio Musicale Fiorentino «Mito e contemporaneità», 24-04-2007, per cui cfr. http://www.esz.it/aut/ita/ivan_fedele/pag_antigone.htm), con l'analogo «terribile e mirabile».

²⁶ Se nel 1799 Hölderlin aveva reso *deinos* con *gewaltig* «violento», nel 1804 opta invece per *ungeheuer*: per i rinvii testuali cfr. le indicazioni e i testi presenti in *Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann. Antigone e la filosofia. Un seminario a cura di P. Montani, Donzelli, Roma 2001*, rispettivamente pp. 87, 92 e 94. La traduzione «mostruoso» viene da A. Mecacci, a cui rimando anche per un'analisi accurata della complessa e innovativa rilettura dell'*Antigone* da parte di Hölderlin: cfr. *L'Antigone di Hölderlin. Da Tübinga a Tebe*, ivi, pp. 113-129 e in particolare p. 120-121, dove Mecacci fa notare che «con *ungeheuer* Hölderlin cerca di centrare il senso profondo del termine *deinon*. L'intraducibilità della parola greca si proietta nell'infinita gamma semantica del termine tedesco: mostruoso, immane, enorme, smisurato». La seconda versione, audace e modernizzante nel suo chiamare in causa il concetto di «tabù», è invece quella proposta dal gruppo di lavoro del Laboratorio «Theatron. Progetto Teatro antico alla sapienza», coordinato da Anna Maria Belardinelli (in *Antigone e le Antigoni...*, cit., p. 253).

del nostro misurato pensare e agire – noi esseri inevitabilmente legati al tempo²⁷, dunque con l'unico legittimo orizzonte del *metron* come criterio privo di rischiosa superbia – poiché, come dirà ancora il coro più avanti ai vv. 613-614, «nessun eccesso umano/sfugge a rovina»²⁸ o, in senso più cogente ancora, riesce a districarsi dalla rete di *ate*, ovvero di una sorta di superiore e divino e quasi fatale inganno.

4. Se questo è lo sfondo, non certo ottimistico, dietro cui si muove e si agita la ricostruzione offerta dal coro nel primo stasimo, siamo allora forse legittimati a compiere insieme l'ultimo passo di questo mio contributo: un passo tutto filosofico, che ci porta nel cuore del 'secolo breve'²⁹, nella riflessione potente e insieme preoccupata di un pensatore importante del Novecento, Hans Jonas.

Con lui il velo del pessimismo nascosto dietro il nostro primo stasimo sembra assumere una prospettiva ancora più ampia, non più limitata ai timori che derivano dal mancato rispetto di norme e vincoli politici, ma aperta invece alla tragica esperienza di una manipolazione tecnica dell'intera natura o, più esattamente, di quella *biosfera* che tutti ci ospita e accoglie e verso cui Jonas invita a recuperare un senso di rispetto, di cautela, di responsabilità globali, non più settoriali o parrocchiali³⁰. Per comprendere fino in fondo le ragioni che spingono Jonas a chiamare in causa proprio e preliminarmente, quasi con un consapevole intento programmatico, i versi sofoclei, occorre forse fornire, seppur in modo sintetico e quasi brachilogico, almeno alcuni punti di riferimento teorico che costituiscono l'ossatura solida della sua proposta teorica.

Il principio responsabilità si apre, fin dalle primissime righe della *Prefazione*, con una dichiarazione di fulminante chiarezza e di altrettanto evidente, anti-prometeica forza polemica³¹. Vale la pena leggerla per esteso: «Il Prometeo irresistibilmente scatenato, al quale la scienza conferisce forze senza precedenti e l'economia imprime un impulso incessante, esige un'etica che mediante auto-restrizioni impedisca alla sua potenza di diventare una sventura per l'uomo. La consapevolezza che le promesse della tecnica moderna si sono trasformate in minaccia, o che questa si è indissolubilmente congiunta a quelle, costituisce la tesi da cui prende le mosse questo volume»³². Queste parole giustificano immediatamente non solo le motivazioni lontane che hanno spinto Jonas a scrivere,

²⁷ Cfr. Pindaro, *Pitica* VIII, 95-97.

²⁸ Tr. Susanetti 2012, p. 103.

²⁹ L'espressione richiama evidentemente il lavoro di E. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano 1994.

³⁰ Cfr. H. Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino 1990, p. 12.

³¹ E anti-protagorea, potremmo aggiungere richiamando alla mente il *mythos* esposto nel *Protagora* e già ricordato in precedenza: cfr. *supra*, pp. 14-15.

³² H. Jonas, *Il principio responsabilità...*, cit., p. XXVII.

come egli stesso lo definisce³³, questo suo «Tractatus tecnologico-ethicus» (o se si preferisce questa sua opera di 'metafisica dell'essere biologico-morale'), ma soprattutto l'obiettivo polemico, il nemico tecnologico-scientifico-economicistico, che non scompare mai dal suo approccio critico. A questa combattiva *pars destruens*, tuttavia, egli affianca subito una volontà positiva e costruttiva, proponendo una soluzione nuova, lontana dalle velleità di ogni spirito utopico, perché ancorata allo sforzo «costituito dalla comparsa stessa di questo nuovo obbligo, sintetizzato nel concetto di *responsabilità*»³⁴. Il grande affresco che egli propone, al di là di qualsiasi venatura contraddittoria o di ogni elemento caduco che pure si potrebbe riscontrare qua e là in quelle dense pagine³⁵, mira da un lato a ridare fiato a una riflessione morale degna di questo nome e dall'altro a disegnare un quadro enormemente allargato dei fini che dovrebbero rappresentare la *condicio sine qua non* del nostro agire. La spiegazione jonasiana è anche in questo caso molto perspicua: «Più precisamente, intendo affermare che in seguito a determinati sviluppi del nostro potere si è trasformata *la natura dell'agire umano*, e poiché l'etica ha a che fare con l'agire, ne deduco che il mutamento nella natura dell'agire umano esige anche un mutamento nell'etica. [...] I nuovi poteri che ho in mente sono naturalmente quelli della *tecnica* moderna. Di conseguenza il mio primo obiettivo è domandare in quale modo questa tecnica influisca sulla natura del nostro agire modificandola, in quale misura essa renda, sotto il suo dominio, l'agire *diverso* da ciò che è stato nel corso di tutti i tempi. Poiché l'uomo, attraverso tutte queste epoche, non è mai stato privo di tecnica, il mio interrogativo verte sulla differenza umana della tecnica *moderna* da ogni tecnica precedente»³⁶.

³³ Ivi, p. XXIX.

³⁴ Ivi, p. XXVIII.

³⁵ Non entro nelle critiche specificamente, e direi senza troppa delicatezza, anzi duramente, rivolte alle contraddizioni di fondo imputate a Jonas, spesso provenienti da ambiti e ambienti analitici, di certo non lieti di vedersi attaccato, anzi capovolto, quel criterio apparentemente incontrovertibile della cosiddetta 'legge di Hume' (si legga ad esempio l'articolata riflessione in H. Jonas, *Il principio responsabilità...*, cit., pp. 55-57). Quanto agli elementi sicuramente caduchi della proposta avanzata ne *Il principio responsabilità*, mi limito a un solo esempio, ovvero all'idea accarezzata da Jonas per cui un seguito politico e dunque attuativo al suo nuovo imperativo morale poteva esser dato non tanto nelle controverse e bloccate diatribe delle democrazie occidentali, quanto piuttosto grazie alla capacità di imposizione auto-limitativa dei regimi comunisti. Rispetto a questa conclusione, in una tarda intervista, concessa meno di un anno prima della sua scomparsa, egli arriva infatti a riconoscere senza mezzi termini il suo errore: «Sì, è una delle grandi delusioni. Confesso di essermi totalmente sbagliato su questo punto. Pensavo che i comunisti avessero più di tutti la possibilità di trattare con moderazione la natura, potendo infatti amministrare il soddisfacimento dei bisogni. Potevano dire che veniva concesso un tanto e basta» (H. Jonas, *Sull'orlo dell'abisso. Conversazioni sul rapporto tra uomo e natura*, a cura di P. Becchi, Einaudi, Torino 2000, p. 15).

³⁶ H. Jonas, *Il principio responsabilità...*, cit., p. 3; per una prima presentazione di idee simili cfr. già H. Jonas, *Problemi di libertà*, a cura di E. Spinelli, con la collaborazione di A. Michelis, Nino Aragno Editore, Torino 2010, pp. 128-130.

Immediatamente dopo questo *incipit*, insieme di metodo e di contenuto, Jonas si affida alla voce (alla *Stimme*) degli antichi ‘classici’, a lui sempre molto cara³⁷, e cita per esteso proprio i versi, i «famosi» versi del primo stasimo sofocleo. In questi ultimi egli individua senza ombra di dubbio un primordiale, anzi, per usare le sue parole un «archetipico» significato che già si indirizza verso una deriva tecnologica, legata al senso da dare al *Macht*/potere e al *Tun*/fare o agire dell’essere umano. Imprimendo già un chiaro indirizzo alla coloritura non certo ottimistica della sua interpretazione, egli opta per la medesima scelta di Hölderlin per rendere quel difficile aggettivo su cui già insistevo in precedenza³⁸. *Deinos* diventa allora *ungeheuer*, ovvero non solo e non tanto «tremendo», come nella traduzione di Giuseppina Lombardo Radice scelta nella versione italiana di *Das Prinzip Verantwortung*³⁹, quanto piuttosto e ancor di più, potremmo provare a rendere, «senza limite», «senza misura», quasi, se mi si passa l’espressione sicuramente forte e forzata, «privo di colonne d’Ercole». Il commento jonasiano ai versi sofoclei, del resto, sembra imboccare decisamente questa strada esegetica. Lo stasimo, infatti, pur sullo sfondo dell’omaggio a una riconosciuta «intelligenza» (*Klugheit*) umana, che è *rastlos* ovvero che non conosce arresto, la presenta con altrettanta chiarezza come una forma di violenza, un intervento su quel che dovrebbe essere (e restare) il *kosmos* ben strutturato della *physis*. Essa assume così la veste di un’invasione non coraggiosa, ma temeraria (Jonas parla appunto di *verwegene Invasion*) degli ambiti naturali già costituiti. Un simile quadro negativo, però, viene bilanciato dal riconoscimento jonasiano di un aspetto positivo di tale umano potere: la capacità razionale – frutto di un’azione dell’uomo autonoma e su stesso, al fine di creare il possesso di un *logos* che è insieme discorso e ragione, nella direzione ulteriore di un dichiarato e convinto sentimento di socialità – si rende positivamente concreta nel momento in cui dà vita alla costruzione artificiale sì, ma fondamentale della *polis*, della città o *Stadt*. Così, scrive Jonas, «la violazione della natura e la civilizzazione dell’uomo vanno di pari passo»⁴⁰: le sfere naturali diventano occasione di sfida e perfino di sopraffazione da parte degli uomini, i quali però nel contempo creano i presupposti ‘politici’ di una vita veramente umana perché associata. Il tono generale di questi versi, tuttavia, non può né deve essere frainteso, precisa Jonas: non si tratta di un inno incondizionato al potere dell’uomo. Esso nasconde piuttosto

³⁷ Su questo aspetto del rapporto di Jonas con il passato cfr. almeno H. Jonas, *Sull’orlo dell’abisso...*, cit., pp. 141-142.

³⁸ Il lavoro personale e autonomo di traduzione dei versi sofoclei da parte di Jonas, che tuttavia pare proprio riprendere, almeno per *deinos*, la soluzione di Hölderlin, sembra confermato dal materiale conservato presso il ‘Philosophisches Archiv’ dell’Università di Konstanz sotto la segnatura HJ 23-6-4 (ringrazio l’amico Gereon Wolters e la dr.ssa Brigitte Parakenings per questa informazione, fornitemi *per litteras*).

³⁹ Cfr. *supra*, p. 17, n. 25.

⁴⁰ H. Jonas, *Il principio responsabilità...*, cit., p. 5.

già, dietro le sue parole altisonanti, un sincero timore, un ridimensionamento di qualsiasi immotivata lode elevata a favore di «un'immodesta millanteria» (*für unbescheidenes Prahlen*). Secondo la lettura jonasiana, insomma, il fulcro delle parole del coro è sì tutto incentrato sulle prerogative dell'uomo, sul suo ruolo appunto *deinos*, con l'elenco di azioni o *erga*, che sicuramente ne esaltano la forza e la fattiva operatività, ma già adombra una sorta di difficile dialettica fra la realizzazione dell'uomo e la violenza che egli compie rispetto alla *physis*, per uscire da un isolamento che lo condannerebbe forse a soccombere. La pagina jonasiana non dimentica nessuna delle imprese, celebrate nei vv. 334-352 dello stasimo sofocleo e realizzate dall'uomo sugli (e spesso contro) gli elementi della natura, al punto da ricordare «tutte le libertà che egli si prende con gli abitanti della terra, del mare e dell'aria», ma che comunque «lasciano pur sempre immodificata la natura che ingloba queste *sphere* e non ne intaccano le forze generatrici»⁴¹. Il grande dominio della *physis*, in fondo, non viene qui messo in pericolo dai molti e pur continui sforzi umani per assicurare la piccola «enclave» di relazioni interpersonali ovvero quella «formazione sociale artificiale, in cui gli uomini hanno rapporti con gli altri uomini» e in cui – glossa Jonas per sottolineare ancor più e da subito la novità della sua proposta di un concetto di responsabilità esteso non a questa o quella sfera naturale, ma indistintamente alla totalità della *biosfera* – «dimora anche ogni etica tradizionale, conformandosi alle dimensioni dell'agire così condizionate»⁴².

Con grande acume interpretativo, Jonas sembra insomma cogliere l'effettivo salto di qualità che si avverte dai vv. 353ss., nel senso dell'esercizio di quella complessa attitudine o funzione che Untersteiner ha – felicemente, a mio avviso – indicato come «logicismo»⁴³. Dalla dimensione pure aspra e dura del rapporto con la *physis* in senso lato, si passa qui al terreno più delicato (e centrale per l'economia della tragedia stessa, nella radicalità almeno del personaggio Creonte) delle relazioni fra uomo e uomo. Anche in questo caso l'esaltazione (o meglio, forse, la presunta esaltazione?) si percepisce nella sottolineatura dell'autonomia e dell'indipendenza dell'uomo da ogni fonte esterna ed eteronoma, tanto nel commercio linguistico con i suoi simili⁴⁴, quanto, e soprattutto, sia nell'uso di una capacità di pensare, che davvero viene sentita come simile a una «raffica di vento»⁴⁵ sia nel dar seguito a impulsi che portino alla creazione di istituti civili

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, p. 7.

⁴³ M. Untersteiner, *Il primo stasimo dell'Antigone*, in *Id.*, *Scritti minori*, Paideia, Brescia 1971, p. 344.

⁴⁴ Centrale appare dunque la padronanza dell'espressione verbale, ovvero di quel linguaggio che si rivela essenziale per fondare e organizzare lo stato, come nota opportunamente G. Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 1990, p. 283.

⁴⁵ Così, con grande plasticità, quasi violenta, la resa del Laboratorio "Theatron. Progetto Teatro antico alla sapienza" (in *Antigone e le Antigoni...*, cit., p. 253) dello *anemoen* del v. 353, che sottolinea la rapidità, l'ariosità, anche la vertiginosa forza del pensiero umano.

o meglio di realtà cittadine, improntate al rispetto delle norme. E, a corollario di questa scelta civile e politica di vivere insieme in una dimensione organizzata come quella della città – opportunamente enfatizzata nella ricostruzione jonasiana, come abbiamo visto – i versi successivi richiamano giustamente un'altra prerogativa dell'uomo, che non si accontenta di rifugi occasionali e precari, ma decide di insegnare a se stesso anche l'arte di costruire ripari più solidi e strutturati di fronte alle intemperie.

Questo lungo elenco di positive o acquisitive capacità o potenzialità (*dynamis*) umane sembra trovare il suo apice, la sua celebrazione più alta al v. 360, dove non a caso, come già si accennava⁴⁶, l'uomo viene presentato come dotato di ogni risorsa e pronto all'ingegno in ogni direzione (*pantoporos*), ma addirittura appare attrezzato per qualsiasi evenienza e provvisto di artifici sufficienti a fronteggiare ogni situazione (insomma egli è *aporos ep'ouden*). Così, armato di tutto punto delle qualità che possiede *naturaliter* o che si è dato per via di auto-educazione, egli sembra marciare in modo inarrestabile verso il futuro⁴⁷.

Credo sia giusto essere cauti, però, e dire a ragione: 'sembra marciare'. Come giustamente intuisce Jonas, infatti, bisogna andare a cogliere quello che è il vero messaggio trasmesso dal coro. Queste attribuzioni eccelse e questi eccezionali aggettivi, infatti, onde evitare qualsiasi pericoloso scivolamento verso forme devastanti di *hybris* e quasi a ristabilire un equilibrio che sembra riproporre il delfico «nulla di troppo» (*meden agan*), vengono immediatamente ridimensionati. E l'interpretazione jonasiana insiste appunto su questo registro, visto che «prima del nostro tempo gli interventi dell'uomo nella natura, come egli stesso li vedeva, furono essenzialmente superficiali e incapaci di turbare il suo equilibrio stabilito», senza alcun cedimento all'idea di un prometeico sforzo tecnologico «lanciato nella corsa interminabile delle sue conquiste»⁴⁸.

Insomma, il testo sofocleo non si ribella affatto a questa lettura limitativa e di riconduzione all'alveo sicuro della misura o *metron* per l'azione umana, anzi. Per quanto potente possa essere la batteria di risorse e lo sfoggio di ingegno dell'uomo (anche su quel terreno medico, che gli ha consentito di combattere mali apparentemente senza via d'uscita: cfr. vv. 362-364), esiste un limite, almeno uno (*monon*, si legge al v. 361) per lui non valicabile: egli non può nulla contro la morte, non ha possibilità di 'operare' alcunché sul termine estremo che conduce all'Ade e che ci caratterizza, indistintamente tutti, come effimeri⁴⁹. E subito, accanto a questo limite diremmo noi biologico, Sofocle richiama un

⁴⁶ Cfr. anche *supra*, p. 13.

⁴⁷ Anche se forse va evidenziato, ricorda Susanetti 2012, p. 233, come «nel secondo stasimo, 'passato', 'presente' e 'futuro' si compongono nella catena lineare di una teodicea che sanziona la dismisura umana, votandola al tracollo (cfr. vv. 611-614)».

⁴⁸ H. Jonas, *Il principio responsabilità...*, cit., p. 6.

⁴⁹ E forse la grandezza di Antigone sarà proprio nel fatto che lei, solo lei avrà controllo sulla sua morte? Cfr. ancora G. Steiner, *Le Antigoni*, cit., p. 294.

altro pericolo, sempre altrettanto incombente.

Benché l'uomo sia «fornito oltre misura di sapere,/d'ingegno e d'arte, ora si volge al male,/ora al bene»⁵⁰, esistono per lui, forti e imperativi, altri due freni, altri due punti di riferimento normativi e vincolanti a cui non può sottrarsi e che anzi soli sembrano garantirgli la possibilità di onorare davvero l'esistenza della comunità in cui ha scelto di vivere e di esser considerato insomma cittadino a tutti gli effetti, una «colonna dello Stato»⁵¹.

Il primo, come pare legittimo attendersi nel clima che vuole creare o comunque evocare Sofocle, soprattutto sulla bocca di un coro che pare caratterizzato *more religioso*, è senz'altro quello divino, o meglio quello segnato dal giuramento fatto in nome della divina giustizia (cfr. v. 369).

Il secondo, molto più terreno, ma forse anche più immediatamente attuale nell'economia della tragedia, viste anche le parole non certo tenere già pronunciate con tono di comando da Creonte, è quello affidato al rispetto delle leggi patrie, anzi dalla necessità che l'uomo segua «le leggi della terra»⁵².

Queste sono le due facce del far bene, del comportarsi in modo giusto, uniche vie verso l'integrazione sociale e politica (la cui pernicioso opposizione comparirà poi paradigmaticamente ai vv. 453-5⁵³). Perché invece diventa irrimediabilmente «senza città» (*apolis*)⁵⁴ chi rifugge questi valori e si accompagna a, o più esattamente «convive con»⁵⁵, ciò che non è bello, moralmente bello (cfr. v. 370). E chi osi fare questo, sembra voler concludere ancora una volta il coro in modo fortemente gnomico e altrettanto prescrittivo, lo fa perché si lascia andare all'audacia o forse meglio ancora alla superbia o all'arroganza (la *tolma* citata esplicitamente al v. 371), che si presenta come un indebito superamento del limite, ancora e sempre, dunque, come un peccato di *hybris*.

Questo è dunque, a mio avviso, il messaggio centrale del coro sofocleo, che, molto più in linea con l'obbediente attitudine di quella Ismene che ai vv. 67-68 già si era chiesta «che senso ha tentare l'impossibile?»⁵⁶, si chiude con lo sdegna-

⁵⁰ Sono i vv. (vv. 365-367), qui citati nella traduzione di E. Cetrangolo (in *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di C. Diano, Sansoni, Firenze 1970); su questi versi e sull'opposizione male/bene, snodo basilare fra le molte coppie evidentemente evocate in questa tragedia della duplicità cfr. anche R. Nicolai, *Antigone allo specchio*, in *Antigone e le Antigoni...*, cit., pp. 182-189.

⁵¹ Così rende *hypsipolis* E. Savino (in *Sofocle, Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, Intr. di U. Albin, Garzanti, Milano 1977); cfr. anche Susanetti 2012, p. 235, nonché, sull'ambiguità di tale termine, B.M.W. Knox, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1964, p. 185, n. 47.

⁵² Cfr. il v. 368, nella tr. di Susanetti 2012, p. 83.

⁵³ Cfr. M. Griffith (ed.), *Sophocles*. Antigone, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 51-54.

⁵⁴ Si tratta dello stesso aggettivo che tocca non solo alla Medea di Euripide (*Medea*, v. 255), ma anche all'Edipo sofocleo nell'*Edipo a Colono*, v. 1357.

⁵⁵ Questo credo sia il senso forte da dare allo *xynesti* del v. 371, un «con-vivere» sperimentato nella bruttura del *senza dio* e del *senza patria*.

⁵⁶ Tr. Susanetti 2012, p. 63.

to bando rivolto contro chi, rendendosi *im-politico* più che *a-politico*, non merita di essere accolto né nella sfera privata né in quella pubblica, visto che non è legittimato a condividere il cibo, intorno al focolare, né a coltivare i medesimi pensieri di chi, con cautela e rispetto, si è fatto e si è mantenuto buon cittadino.

Le linee di fondo di questo possibile scenario aperto dal primo stasimo dell'*Antigone* non solo non sono ignote a Jonas, ma rappresentano anzi il nerbo e il motore grazie a cui egli può introdurre la sua (fino ad allora) inaudita proposta etica, nelle pagine iniziali de *Il principio responsabilità*. Il filosofo Jonas, anzi, sembra pronto a sfruttare ancora più a fondo e ancora più radicalmente questa altissima testimonianza letteraria, di fronte a una situazione del tutto mutata ed enormemente dilatata nella portata 'cosmica' dei pericoli che essa reca con sé.

Allora vale forse la pena affidare il peso e il senso della chiusura di questo contributo a una citazione lunga e articolata, che meglio di ogni perifrasi possa illuminare la sottile interazione dialettica fra l'antico, lontano messaggio sofocleo e lo sfruttamento teoreticamente altro, molto più cruciale e decisivo, che la rilettura jonasiana sembra voler consapevolmente veicolare: «il Coro dell'Antigone sull'«enormità», sulla stupefacente potenza dell'uomo, oggi nel segno di un'enormità di tutt'altro tipo, dovrebbe acquistare un altro significato; e l'ammonimento rivolto al singolo di onorare le leggi non sarebbe più sufficiente. Anche gli dei, il cui invocato diritto poteva arginare il corso rovinoso dell'azione umana, sono da tempo scomparsi. Certo, le antiche norme dell'etica del 'prossimo' – le norme di giustizia, misericordia, onestà, ecc. – continuano a essere valide, nella loro intrinseca immediatezza, per la sfera più prossima, quotidiana, dell'interazione umana. Ma questa sfera è oscurata dal crescere di quella dell'agire collettivo, nella quale l'attore, l'azione e l'effetto non sono più gli stessi: ed essa, a causa dell'enormità delle sue forze, impone all'etica una nuova dimensione della responsabilità, mai prima immaginata»⁵⁷.

⁵⁷ H. Jonas, *Il principio responsabilità...*, cit., p. 10. Questo contributo è stato pensato e scritto nell'ambito del Progetto MIUR 2009, Unità "Sapienza"/Università di Roma.

POSITIVISTA E SCHOPENHAUERIANO:
MARCEL PROUST

di *Stefano Poggi*

Abstract: Proust's indebtedness to positivism in medical science and to Schopenhauer's views about art and its relations to philosophy are among the classical topics in critical literature on the French writer. At the same time, one has to wonder why the literature doesn't show any interest in the significant role played by H. Taine in filtering Proust's reaction to medical positivism and Schopenhauerian aesthetics. This is undoubtedly true above all in the case of Proust's ideas about memory and feeling as constitutive factors of consciousness and knowledge. On these grounds, the paper is devoted to a concise account of Proust's *Recherche* indebtedness to Taine's *De l'intelligence*.

Keywords: Proust's *Recherche*, Medical Positivism, Psychology, Schopenhauer, Taine.

1. La cultura positivista e la concezione schopenhaueriana dell'arte costituiscono due componenti di rilievo della riflessione estetica di Proust, riflessione non solo condotta nei brevi intermezzi teorici di cui (fortunatamente) non abbondano né l'opera maggiore né gli scritti più brevi che ne accompagnano la gestazione e la nascita, ma anche messa concretamente in atto nel modo in cui prendono vita le figure della *Recherche*. Si potrebbe essere tentati di istituire quasi una antitesi fra queste due componenti, peraltro ambedue di importanza essenziale. In realtà – come si cercherà di mettere in rilievo – è piuttosto ad una loro convergenza se non addirittura ad una loro integrazione reciproca che pare legittimo pensare, tanto più che quello che potrebbe essere giudicato come l'inaccettabile eclettismo di tale integrazione risulta perfettamente compatibile con l'atteggiamento comunque non 'tecnico' di Proust dinanzi alla cultura filosofica e filosofico-scientifica del suo tempo. Dopo quel che ne ha appreso dai suoi insegnanti negli anni del liceo, Proust non continua certo ad arricchire le sue conoscenze al riguardo con lo studio di trattati o di ponderose opere sistematiche. Sono la conversazione, l'ascolto delle discussioni dei medici colleghi del padre e del fratello, magari anche qualche lettura forse un po' frettolosa degli articoli delle riviste divulgative tipiche della cultura tardo-positivistica a sollecitare il suo interesse soprattutto nella direzione del sapere scientifico ed

in particolare medico, interesse che è assai vivace, mai però tale da condurre a professioni di fede in forme di scientismo¹.

2. Ad ogni modo, in Proust sono presenti e operanti motivi e prospettive che non è difficile ricondurre ad alcuni dei tipici tratti di una visione del mondo che assegna rilievo primario alla conoscenza scientifica ed alle applicazioni della medesima. Il sapere medico-fisiologico ha in questo quadro un rilievo decisivo, e di tale sapere la componente che più mostra di colpire Proust è rappresentata dallo studio delle funzioni del sistema nervoso. L'attenzione che Proust dedica a queste ultime va inquadrata nel generale interesse che la cultura tardo-positivistica manifesta a proposito del problema della possibilità d'una psicologia scientifica e innanzitutto per i chiarimenti che da quest'ultima possono discendere per l'esame del processo conoscitivo. Ancorché elevatamente problematico – come dimostra la complessa vicenda della nascita della psicologia scientifica – il legame tra lo studio della fisiologia delle sensazioni e i tipici interrogativi della gnoseologia è in tale contesto assai forte; ma è anche un legame che, vista la difficoltà di arrivare a individuare l'effettivo punto di connessione tra i processi neurofisiologici e quelli psicologici, viene in linea generale trattato in termini essenzialmente osservativo-descrittivi, con strumenti che in varia misura si richiamano alla tradizione avviata con Locke e proseguita poi soprattutto con l'“analisi della mente” di James Mill e di Alexander Bain. In Francia, nell'ultimo quarto del secolo XIX, tale tradizione – debitrice anche alle vedute degli *idéologues* – costituisce termine fondamentale di riferimento dell'esame del processo conoscitivo come processo intimamente connesso alla dinamica della fisiologia delle sensazioni che è avviato e condotto – in sintonia con quello più propriamente psicologico di Théodule Ribot – da Hippolyte Taine, il cui *De l'intelligence* va considerato come una delle vere e proprie fonti della concezione che Proust ha del processo percettivo e quindi in primo luogo della memoria². Mettendo a frutto anche il materiale fornito dai *Cahiers*, è possibile toccare con mano la presenza in Proust di quanto ad un lettore che scorra le pagine della *Recherche* con qualche conoscenza del dibattito della psicologia francese del secondo Ottocento non può non risuonare familiare, anzi ovvio. Ciò vale innanzitutto per la teoria allucinatoria della conoscenza e per quella dell'inevitabile sdoppiamento dell'Io – di un Io concepito come fascio di sensazioni di carattere eminentemente nervoso – come conseguenza del fatto che ogni sensazione, anche la più elementare, per essere tale ha comunque bisogno del

¹ S. Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, il Mulino, Bologna 1991.

² M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 109-148. Si veda anche D. Galateria, *Contre Taine. Sur une source théorique de la Recherche*, «Bulletin d'informations proustiennes», 29 (1998), pp. 31-39; M. de Beistegui, *Jouissance de Proust: pour une esthétique de la métaphore*, encre marine, La Versanne 2007.

suo ‘doppio’, con cui confrontarsi e poi risaltare nel contrasto. Teoria che Taine formula appunto nel *De l'intelligence*, parallelamente ad una teoria dell'arte e dei processi storici che della cultura positivista è espressione paradigmatica, tanto in essa è forte la tendenza ad assumere il punto di vista del più decisivo determinismo dei luoghi e dei climi sulle azioni degli uomini.

3. Non v'è neanche bisogno di addentrarsi nella lettura del *De l'intelligence* – l'opera esce nel 1870 e nel 1892 raggiunge la sesta edizione, dove sono non poche le modifiche e le integrazioni – per imbattersi in una serie di spunti di grande rilievo³. Già nelle prime pagine del primo volume del *De l'intelligence* Taine, con continui richiami agli esempi forniti dalle arti figurative, solleva un problema che è tra i problemi eminenti con cui si misura la *Recherche*. Il problema è quello dei *segni*, ed è problema che Taine imposta ed esamina avendo come termine di riferimento paradigmatico il fenomeno della ‘resurrezione’ di quelle esperienze che, pur essendo ancora relativamente recenti, non hanno una forza intrinseca tale da riemergere senza un aiuto, senza uno stimolo, anzi senza una serie di stimoli, di sollecitazioni che si accumulano sino al punto di dare luogo ad una impressione d'insieme, e poi ad una tendenza che diviene definitiva culminando in una espressione di cui il *nome* è modalità paradigmatica⁴. Nome che, tutte le volte che viene compreso dai suoi ascoltatori, vale a indicare la “qualità comune e distintiva” che costituisce una classe di individui da essa accomunati e che è in tal modo fissata sul piano delle operazioni mentali. “Rappresentante mentale” di tale classe, il nome si trova ad essere una sorta di “sostituto di una esperienza che ci è proibita”. Esso ne svolge in qualche modo la funzione, perché ad essa equivale⁵.

Il nome è dunque equivalente ad una azione, ad una vera e propria esperienza. Esso svolge una funzione essenziale, e il suo studio è la chiave per la comprensione dei nostri processi conoscitivi, il cui sondaggio è come uno scavo alla ricerca di filoni preziosi. La metafora per così dire ‘mineraria’ cui Taine fa ricorso non deve passare inosservata: è proprio al lavoro di un minatore che scava (e che scava in sé stesso, perché la riconquista del tempo è anche l'esaurimento del “bacino minerario” del suo cervello) che Proust, ne *Le Temps retrouvé*, paragona l'avvio della scrittura del romanzo come asceti verso il recupero del passato.

4. Ben più importante, ben più decisivo della pur suggestiva vicinanza a Taine sul piano di una metafora che, nel romanzo, si carica di una drammaticità che più che a Taine dovrebbe fare pensare ai romantici – e con una qualche audacia anche ai romantici tedeschi (Novalis *in primis*) affascinati dalle viscere della

³ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, VI Édition, Hachette, Paris 1892 [= Taine].

⁴ Taine, I, pp. 39-41.

⁵ Taine, I, pp. 43-44.

madre Terra – è comunque il fatto che le teorie di Taine sulla genesi e sulla funzione del nome appaiono evidente termine di riferimento (potremmo dire anche vera e propria ‘fonte’) di quella che più d’uno studioso ha voluto ravvisare in Proust come una vera e propria “teoria del nome”. Il nome sostituisce per Taine l’esperienza nella misura in cui è in grado di esserne l’‘equivalente’. E nello stesso tempo, proprio perché equivalente ma non identico, con l’esperienza il nome non condivide la caducità. Il nome è astrazione, pur possedendo una sua concretezza di vita, pur essendo in grado di tornare a suscitarla servendosi dei mezzi della vita stessa, delle sensazioni e delle percezioni. E proprio perché astrazione, il nome è in grado di non essere vincolato dalla temporalità pur garantendo, per così dire, il ‘contatto’ con la medesima. I motivi per ravvisare nella trattazione di Taine più di uno stimolo per le concezioni che Proust elabora ne *Le Temps retrouvé* (che, come è ben noto, è concepito e in larga misura redatto agli esordi della stesura del romanzo) e poi mette in scena nella intera *Recherche* sono evidenti, ancorché sia altrettanto evidente che le teorie di Taine non sono originali al punto da potere costituire l’unica fonte effettiva della elaborazione teorica proustiana. Idee analoghe Proust poteva attingerle anche da altre figure del dibattito dell’ultimo quarto del secolo XIX come in primo luogo Théodule Ribot, autore tra l’altro di un libro all’epoca assai fortunato sulle malattie della memoria⁶. È tra l’altro oramai da tempo acquisita l’importanza che per il liceale Marcel hanno le lezioni di Alphonse Darlu, nel quale l’influenza della ideologia positivista all’epoca ancora dominante è senz’altro cospicua⁷.

La prudenza, il rifiuto di ogni generalizzazione o semplificazione sono comunque d’obbligo: non attenersi può portare con sé il rischio di non riconoscere a Proust quel che è di Proust e di finire irretiti nel gioco di specchi dei rimandi alle ‘fonti’. E a ciò si aggiunge che per più di un aspetto il lavoro dei critici, pur avendo prodotto alcuni risultati di un qualche rilievo, rimane in ogni caso in attesa dei non pochi materiali tuttora consegnati ai *Cahiers*, e che potrebbero anche condurre al ridimensionamento di ipotesi interpretative che appaiono oramai consolidate. Al riguardo, tuttavia, pare ragionevole manifestare un certo scetticismo. Quanto nelle pagine precedenti è stato messo in luce circa il rapporto di Proust con le posizioni di Taine appare già abbastanza convincente. Sono molti i luoghi della *Recherche* a cui è possibile rinviare per constatare l’evidente convincimento che Proust ha della fondatezza delle tesi di Taine: ad esse, Proust, mostra di richiamarsi e ispirarsi in passaggi decisivi della narrazione, là dove la trama degli eventi si intreccia con quella della ricerca e poi della riconquista del tempo perduto. Sotto questo riguardo, la pur suggestiva vicinanza di Proust alla metafora ‘mineraria’ cui Taine fa ricorso è in realtà

⁶ T. Ribot, *Les maladies de la mémoire*, Baillière, Paris 1881.

⁷ H. Bonnet, *Alphonse Darlu (1849-1921). Le maître de philosophie de Marcel Proust*, Nizet, Paris 1961.

ben poca cosa rispetto alla evidente importanza che per l'intera struttura della *Recherche* ha una teoria – quella appunto del *De l'intelligence* – il cui nucleo costitutivo è la constatazione della capacità della natura umana (cioè, in definitiva, della 'intelligenza') di provvedere alla costituzione – appunto con i nomi, che in certo senso sono indispensabili anche allorché lavoriamo con i numeri e trattiamo dell'infinito⁸ – di 'equivalenti' di quanto ci sarebbe impossibile esperire o rappresentare nella sua compiutezza e nella sua estensione. 'Equivalenti' in grado di assicurare le 'resurrezioni', di ricostituire un tessuto la cui trama è comunque retta dalla capacità della 'intelligenza', dello 'spirito' di sostituire le sensazioni con quelle immagini che nella 'intelligenza', nello 'spirito' nascono a ripetizione, pronte a propagarsi nelle varie direzioni e nello stesso tempo a cancellarsi e a rinascere secondo una 'legge' che prevede che in tale processo intervenga la volontà, il proposito del soggetto conoscente provvisto di 'intelligenza'⁹. Non pare necessario aggiungere molto d'altro: la vicinanza a quanto il Proust della *Recherche* afferma circa la fondamentale importanza della possibile trasformazione delle sensazioni in 'equivalenti d'intelligenza' nel processo di riconquista del tempo perduto pare indubbia, se solo si ha la pazienza di leggere in parallelo con una qualche attenzione proprio le ultimissime pagine de *Le Temps retrouvé* e i primissimi capitoli del *De l'intelligence*¹⁰.

5. Nel momento in cui ci troviamo così condotti a prendere atto della misura in cui i pilastri fondamentali della teoria della memoria e della riconquista del tempo che guida l'intera costruzione della *Recherche* sono saldamente impiantati in un terreno positivista, dovremmo anche mettere in evidenza con nettezza che la concezione della conoscenza che germina su tale terreno – e di cui il *De l'intelligence* di Taine è fedele espressione, con l'attingere da un lato alla tradizione dell'associazionismo, dall'altro alle acquisizioni della fisiologia delle sensazioni – non può in ogni caso essere considerata una concezione di carattere per così dire anti-riduzionistico, per quanto in essa possa essere riconosciuta alla 'intelligenza', allo 'spirito', una funzione di rilievo centrale. Fattore decisivo dello sviluppo della teoria della conoscenza condivisa da tutto quell'ampio settore della discussione filosofica europea dalla metà del secolo XIX fino ai primi anni del secolo XX che presenta una impostazione positivista di fondo è infatti la nascita, pur se faticosa e controversa, di una psicologia scientifica comunque strettamente connessa alla fisiologia delle sensazioni. Per cui non deve certo destare meraviglia che in Taine sia esplicita l'affermazione che

⁸ Taine, I, pp. 66 sgg.

⁹ Taine, I, p. 123: «l'esprit est un polipier d'images.» I, pp. 130 sgg.: «les lois de la renaissance et de l'effacement des images».

¹⁰ M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, IV, Gallimard, Paris 1989, pp. 620-623; Taine, I, p. 45.

l'“intelligenza” debba essere considerata un fatto ed una funzione di carattere eminentemente fisiologico: quanto si mette in luce allorché viene esaminato e descritto il complesso delle operazioni svolte dalla ‘intelligenza’ è niente altro che la ripetizione di quanto nasce e si sviluppa a livello fisiologico, là dove si danno quelle sensazioni che poi le immagini possono sostituire. La difficoltà di rintracciare e di mettere in luce tutti gli anelli della catena che comunque lega il piano psicologico a quello fisiologico non deve indurre nell'illusione che questa catena non esista. Essa è ben salda, ed anche molto pesante. È impossibile liberarsene, poiché ogni momento del nostro immaginare, del nostro fantasticare, del nostro pensare può – deve – essere comunque ricondotto ad uno stato del nostro sistema nervoso¹¹. Sia spinto verso una posizione come quella di Taine da quanto la scienza medica del tempo – scienza con cui si trova per più ragioni ad avere consuetudine – mette in luce circa le patologie nervose ed in particolare quelle neurocerebrali oppure sia da essa indotto a cercare in queste ultime la conferma di quanto messo in luce dall'esame osservativo-descrittivo delle associazioni psichiche, Proust mostra in ogni caso di condividere di tale posizione il più che implicito materialismo, e in ogni caso appare, al pari di essa, convinto della ineluttabilità di un determinismo da cui l'individuo, intimamente legato al tempo e dal tempo costituito, non può non essere travolto.

6. Come bene sappiamo dalla *Recherche*, la sola via d'uscita da tale destino è il superamento, la vera e propria trascendenza dell'individuo – e quindi della finitezza della temporalità – nell'opera d'arte, che si trova così assegnato un indiscutibile primato conoscitivo e che assolve dunque una funzione che, salvifica o catartica che la si voglia considerare, non pare in ogni caso intelligibile e comprensibile nei termini suggeriti dalle estetiche del positivismo, e in primo luogo tipici proprio della *Philosophie de l'art* di Taine, preoccupata in misura primaria di fissare le coordinate storiche, sociologiche ed anche geografiche del fatto artistico. Sappiamo bene che le considerazioni da svolgere a tale proposito dovrebbero essere assai articolate, misurate e prudenti perché anche in questo caso il rapporto di Proust con la cultura del suo tempo è molto più sfumato e complesso di quanto non possa sembrare, soprattutto se si tiene il dovuto conto di quali sono i canali effettivi lungo cui si sviluppa tale rapporto, non sempre (e verrebbe da dire assai di rado) rappresentati dalla cultura accademica ufficiale. Ad ogni modo – si facciano o non si facciano entrare in gioco prima J.M. Guyau e poi A. Fouillée, tra i primi e più attivi a diffondere in Francia la conoscenza del filosofo tedesco – pare fuori discussione che è con qualche fondamento nelle idee di Schopenhauer che può essere ravvisato più di un motivo ispiratore della concezione proustiana dell'opera d'arte, come d'altronde

¹¹ Taine, I, pp. 123, 126-127.

è stato a più riprese sostenuto¹². La tesi pare senz'altro condivisibile, ma con una precisazione importante, con la formulazione di una condizione restrittiva che, d'altronde, è ancora una volta il tipo di rapporto che Proust ha con la cultura del suo tempo ad imporre. È cioè necessario che con una espressione come 'idee di Schopenhauer' si intenda riferirsi non con precisione filologica alle tesi enunciate in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ma a quella sorta di vera e propria 'vulgata' (per questo si sono fatti i nomi di Guyau e di Fouillée) della filosofia di Schopenhauer che prende consistenza in Francia già a partire dagli anni Sessanta del secolo XIX e che dalla Francia si diffonde in buona parte della restante Europa preparando il terreno a quella che sarà poi la travolgente fortuna di Nietzsche¹³.

In seno a tale 'vulgata' – la cui ricostruzione si presenta irta di difficoltà ed è comunque insidiosa, come ci aiuta a capire il lavoro di ben più ampia portata che è stato condotto e continua ad esserlo intorno al 'caso Nietzsche' – viene comunque a prodursi un vero e proprio corto circuito tra quelle che vengono generalmente presentate come le idee non solo di Schopenhauer, ma di una più o meno generica 'cultura romantica' (non necessariamente sempre strettamente tedesca) circa l'arte intesa in misura essenziale come musica e il fenomeno del wagnerismo nel suo complesso. Inutile soffermarsi al riguardo, tanto la vicenda è nota e studiata, anche nell'eco ripetuta che essa ha tutto lungo il percorso della *Recherche*¹⁴. E deve anche essere chiaro che non intendiamo compiere nessuna incursione nella direzione del tema 'Proust e la musica', al quale chi scrive non è in grado di offrire il benchè minimo contributo. Va però detto anche che tale stretto rapporto, tale – appunto – 'corto circuito', in cui si produce una serie di contraccolpi autoreferenziali che portano all'esaltazione del momento musicale a paradigma d'ogni espressione artistica dovrebbe in ogni caso essere messo in luce ed esaminato tenendo il dovuto conto anche del contesto in cui esso viene a prendere consistenza e incide profondamente – come di fatto accade – sulla cultura dell'epoca, suggestionandone in profondità le teorie artistiche e dando luogo anche alla nascita di vere e proprie mode.

7. In realtà, se si guarda alla cultura dell'epoca – e anche, più specificamente, alla cultura della Francia degli ultimi due decenni dell'Ottocento e di inizio

¹² A. Henry, *Marcel Proust: théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris 1981; Id., *Proust romancier. Le Tombeau égyptien*, Flammarion, Paris 1983.

¹³ J.W. Burrow, *The Crisis of Reason. European Thought, 1848-1914*, Yale U.P., New Haven-London 2000 (*La crisi della ragione. Il pensiero europeo 1848-1914*, il Mulino, Bologna 2002); A. Henry (éd.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Klincksieck, Paris 1989. Sul "nietzscheanesimo" di Proust, cfr. M. Piazza, *Proust, la verità e il nichilismo*, in D. De Agostini (a cura di), *La "Recherche" tra apocalisse e salvezza*, Schena editore, Fasano 2005, pp. 45-68.

¹⁴ L. Magnani, *La musica in Proust*, Einaudi, Torino 1978; J.J. Nattiez, *Proust musicien*, Bourgois, Paris 1984 (*Proust musicista*, Sellerio, Palermo 1992).

secolo XIX – l’attenzione per la musica non è prerogativa dell’estetica che in vario modo si dichiara – lasciamo stare con quanto fondamento – ‘romantica’ o ‘wagneriana’. Anche l’estetica positivista – assai viva ancora alla fine del secolo ed anzi interessata da quella che ne può essere considerata una vera e propria rinascita vista la crescente attenzione per la scientificizzazione dello studio del bello – si confronta con lo studio dei problemi legati alla creazione e all’ascolto della musica ed è anzi proprio su questo terreno che si trova a potere far conto sui molti dati utilizzabili al riguardo che le sono messi a disposizione da quella fisiologia delle sensazioni e da quella psicofisica che hanno dato impulso decisivo alla nascita e allo sviluppo della psicologia scientifica, paradigma fondamentale di tutte le modalità in cui si articola la teoria della conoscenza propria delle varie correnti positivistiche. Il dibattito che si sviluppa al riguardo presenta una serie di aspetti di indubbio ed anche elevato livello tecnico – i due caposaldi di tale dibattito sono i due ponderosi trattati di Hermann Helmholtz e di Carl Stumpf¹⁵ –, ma nello stesso tempo, articolandosi su più piani, da un lato costituisce terreno primario di maturazione di un nuovo e più dinamico indirizzo della ricerca psicologica (e quindi della stessa teoria della conoscenza), da un altro non manca di raggiungere un pubblico più vasto dei veri e propri ‘addetti ai lavori’. Ciò avviene grazie ad una produzione divulgativa – spesso invero appartenente al genere della ‘haute vulgarisation’, e di cui forse il primo importante esempio è l’esposizione delle idee fondamentali delle idee di Helmholtz dovuta a Pietro Blaserna¹⁶ – che comunque è destinata a corroborare la convinzione della base fondamentalmente fisiologica e quindi ‘materiale’ del fenomeno musicale nel suo complesso come fenomeno in cui, se volessimo fare uso degli schemi di Taine come esemplari delle linee portanti della gnoseologia positivista, raggiunge il suo massimo livello di evidenza quel nesso sensazione-immagine che rappresenta il vero e proprio punto di leva della espressione e della comunicazione degli stati interiori di una individualità eminentemente corporea. Inutile insistere su quanto è chiarissimo: nella costituzione del fenomeno musicale concorre in misura eminente, nella forma del ritmo e dell’armonia, l’intimo legame del nostro conoscere e sentire con la temporalità come dimensione, potremmo dire, della potenziale massima astrazione e della reale massima concretezza.

Se appena si riflette su ciò, non deve sorprendere che in larga misura anche il dibattito d’impianto positivista¹⁷ intorno alla comprensione dei vari

¹⁵ H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Vieweg, Braunschweig 1863; C. Stumpf, *Tonpsychologie*, 2 voll., Hirzel, Leipzig 1883-1890.

¹⁶ P. Blaserna-H. Helmholtz, *Le son et la musique suivis des causes physiologiques de l’harmonie musicale*, Baillière, Paris 1879².

¹⁷ A. Serravezza, *Musica e scienza nell’età del positivismo*, il Mulino, Bologna 1999; R. Martinielli, *Musica e natura. Filosofie del suono (1790-1830)*, Unicopli, Milano 1999.

aspetti del fenomeno musicale sia percorso dal ‘wagnerismo’ e quindi sia ricco di temi facilmente – anzi, obbligatoriamente – riconducibili a Schopenhauer, anzi alla ‘vulgata’ schopenhaueriana. Quest’ultima è in effetti percorsa da una fede nella ‘totalità’ del fenomeno estetico che, come appunto esplicitamente previsto dal filosofo del pessimismo, si corona nell’innalzamento della musica a forma artistica per eccellenza, a forma artistica superiore. In tale esaltazione della esperienza musicale coabitano – e non è affatto motivo di sorpresa – forme di convinto e rarefatto spiritualismo con pulsioni di carattere materiale se non ‘ctonio’, e ciò nei termini di una polarità di cui l’apollineo e il dionisiaco nietzscheani possono essere considerati il paradigma¹⁸. La musica può certo apparire la forma più pura e spirituale di arte e nello stesso tempo vedersi assegnata una funzione conoscitiva del tutto particolare; è però anche vero che la musica vede comunque il pieno coinvolgimento dei sensi – e nella forma indistinta e coinvolgente delle passioni – e che, di tutte le possibili forme di arte, essa non può per un altro verso non apparire proprio come la più ‘materiale’. E a ciò inevitabilmente si aggiunge che, una volta che anche il fenomeno musicale sia ricondotto appieno ai processi di natura, nondimeno viene a porsi il problema se ad esso non si possa altrimenti guardare che come ad una pulsione comunque irrazionale, non misurabile, non quantificabile, non oggettivabile oppure se i suoi caratteri siano tali che esso possa essere scomposto e quindi compreso con gli strumenti della razionalità scientifica, ferma in ogni caso restandone la assoluta centralità tra le manifestazioni che appaiono essere tratto specifico della attività umana¹⁹. Come al solito, è sufficiente accostarsi solo un po’ più da vicino al reale intreccio che dà vita ad una situazione culturale per rendersi conto che molte categorizzazioni e distinzioni reggono assai male alla prova dei fatti. Le infiltrazioni della ‘vulgata’ schopenhaueriana – con tutto quello che la connota – nel perdurare e nel trasformarsi della visione positivista sono profonde e variegate, ed in buona misura finiscono col rendere ragione di un dato di fatto che troppo spesso non viene sottolineato con la dovuta energia, e cioè a dire che è proprio Schopenhauer – e prima e quindi indipendentemente da quella che sarà poi la singolare fortuna del *Die Welt als Wille und Vorstellung* – ad avviare quel processo di riconduzione della conoscenza alle sue basi fisiologiche che è premessa fondamentale del nascere dei progetti positivistici d’una psicologia come scienza²⁰.

¹⁸ G. Guanti, *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, EDT, Torino 1981.

¹⁹ A. Arbo, *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, Trauben, Torino 2000; E. Lisciani Petrini, *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001.

²⁰ M. Segala, *Schopenhauer, la filosofia, le scienze*, Edizioni della Normale, Pisa 2009; S. Poggi, *I sistemi dell'esperienza. Psicologia, logica e teoria della scienza da Kant a Wundt*, il Mulino, Bologna 1977.

8. Positivista in gnoseologia e schopenhaueriano in estetica perché comunque – e su ciò non può sussistere il minimo dubbio – è all'arte che assegna il primato conoscitivo, Proust – che della pedante, verbosa, a volte ossessiva trattazione del *De l'intelligence* di Taine riesce a trarre (magari anche con l'aiuto della lezione di A. Darlu) il succo essenziale allorché ci propone senza prosopopea la sua teoria delle 'resurrezioni' e degli 'equivalenti di intelligenza' – appare in realtà nello stesso tempo lontano da non pochi aspetti proprio della 'vulgata' schopenhaueriana e in primo luogo dal wagnerismo, ancorché ciò si manifesti – e sono cose ben note – con modalità articolate e complesse. Ogni considerazione al riguardo non appare semplice, non può non essere problematica in assenza – almeno fino ad oggi – di dati cospicui e convincenti che documentino in Proust una conoscenza diretta, inequivocabile quantomeno di alcuni aspetti di quel dibattito tardo positivistico sul fenomeno musicale che in buona misura riesce a temperare la rarefazione spiritualistica o comunque la retorica del wagnerismo dell'epoca. E nella stessa misura in cui è stato possibile provare – avendo come documento il testo della *Recherche* – la conoscenza (attraverso, si è detto, la conversazione e la volgarizzazione scientifica) da parte di Proust di molti aspetti della medicina del tempo e in primo luogo delle teorie circa le patologie cerebrali, potrebbe non essere infondato supporre che un qualche brano di conversazione o anche un'occhiata gettata su qualche pagina della "Revue des Deux Mondes" avessero potuto fargli conoscere qualcosa di quei dibattiti, avessero potuto incuriosirlo perché, in ogni caso, quanto non poteva non emergere a favore di una radice ultima fisiologica e quindi cerebrale della stessa armonia musicale non poteva non tradursi in un ulteriore sostegno alla sua convinzione – tragica ma ferma – che la nostra vita è la vita del nostro cervello. Non sono le fanfare del *Tannhäuser* e del *Lohengrin* e neanche i cori mistici del *Parsifal* a risuonare nella *Recherche* – è sempre in primo luogo al romanzo che bisogna guardare per cercare e trovare i documenti con cui trattare delle teorie filosofiche di Proust –, ma sono gli accordi della «petite phrase», debole e insistente traccia cui affidarsi per ritrovare uno dei sentieri della memoria, per scavare, affidandosi alle immagini che essa fa rinascere attraverso i suoni che penetrano in noi ed evocano un passato che è incancellabile, nel «ricco bacino minerario del nostro cervello».

LA SCRITTURA DEI FILOSOFI E LA FILOSOFIA DEGLI SCRITTORI

di Marco Piazza

*Quam multi poetae dicunt quae philosophis
aut dicta sunt aut dicenda!* (Sen. Ep. VIII)

Abstract: The essay deals with the topic of relationship between philosophy and literature referring the steps that led to its emergence in the seventies of the twentieth century. The author explores a number of theoretical nodes emphasized in the debate on the past thirty years. This outlines a philosophy of literature for which the literary text can be a carrier or a generator of an intrinsic philosophical truth. Tested is the Proustian novel, of which are presented some paradigmatic interpretations relevant to the question of philosophicity of the literary text.

Keywords: Philosophy, Literature, Style, Truth, Philosophy of Literature.

1. *Il dibattito su filosofia e letteratura*

La tematizzazione esplicita della questione dei rapporti tra filosofia e letteratura è relativamente recente – come vedremo, il suo emergere avviene intorno alla metà degli anni Settanta del XX secolo –, ma può essere considerata come una lontana (ma non per questo meno diretta) conseguenza di una serie di svolte cruciali avvenute in ambito filosofico tra Otto e Novecento. Manfred Frank le ha definite nei termini di un doppio processo: quello di «stilizzazione» e quello di «estetizzazione» della filosofia¹.

Quest'ultimo corrisponderebbe alla svolta estetica che si compie con il primo romanticismo e che trova in Schelling il suo precursore e poi in Heidegger ma anche nel Wittgenstein del *Tractatus* alcuni tra i suoi principali proseguitori. Secondo questa linea di pensiero, l'arte, e in special modo la poesia, diventa l'erede della metafisica, e pertanto ogni filosofia che voglia essere generatrice di significato, dovrà riconfigurarsi sotto forma di linguaggio poetico, allusivo e in-

¹ Cfr. M. Frank, *Stil in der Philosophie*, Reclam, Stuttgart 1992; tr. it. di M. Nobile, *Lo stile in filosofia*, Il Saggiatore, Milano 1994.

diretto. Schelling nella Sesta delle sue *Lezioni sul metodo dello studio accademico* (1803) aveva scritto che «senz'arte dialettica non si dà filosofia scientifica», dal momento che «nella filosofia arte e produzione possono separarsi tanto poco quanto forma e contenuto nella poesia», alludendo così alla irrinunciabilità per il pensiero dell'«aspetto poetico della filosofia»². Attribuendo alla poesia una funzione di dischiudimento della verità, Heidegger le assegnerà un vero e proprio primato sulla filosofia: «Il poeta nomina gli dei e tutte le cose in ciò che esse sono. Questo nominare non consiste nel fatto che qualcosa di già noto prima verrebbe soltanto provvisto di un nome, ma, invece, quando il poeta dice la parola essenziale, l'ente riceve solo allora, attraverso questo nominare, la nomina a essere ciò che è. Così viene riconosciuto *in quanto* ente. La poesia è istituzione in parola (*worthaft*) dell'essere»³. In altri termini, la poesia offre alla filosofia le parole per dire ciò che la seconda non è più in grado di esprimere nel linguaggio della metafisica. In maniera speculare si esprime il primo Wittgenstein, il quale, relegando le proposizioni filosofiche nel non autentico, scrive che «La filosofia si dovrebbe propriamente solo *poetare*»⁴.

Il primo processo, invece, coincide con quella svolta linguistica che – intesa in senso lato – accomuna tanto la tradizione analitica quanto quella continentale. Da questo punto di vista le sue radici possono essere ravvisate sia nel Frege dei *Fondamenti dell'aritmetica* sia nell'ermeneutica di Schleiermacher e a questa linea potrebbero essere ascritti sia un Wittgenstein sia un Gadamer o anche lo stesso Heidegger. L'idea di fondo è che i problemi filosofici devono essere affrontati e risolti attraverso l'analisi del linguaggio. Anzi, secondo un'icastica formulazione del *Tractatus* wittgensteiniano, «Tutta la filosofia» non sarebbe per l'appunto altro che «critica del linguaggio»⁵. Del resto, la stessa comprensione degli stati di cose avviene grazie al linguaggio, secondo una processualità storica che istituisce determinate proposizioni come interpretazioni della realtà. Pertanto l'agire filosofico si avvale di un *medium* linguistico che funge da condizione necessaria per la condivisione della verità all'interno di una comunità di individui. Da questa prospettiva la scommessa dell'idealismo di

² F.W.J. Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, in *Sämtliche Werke*, Cotta, Stuttgart–Augsburg 1856–1861, vol. I, Bd. V, 1857, pp. 207–352; tr. it. di F. Palchetti, *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, Arnaud, Firenze 1989, pp. 49–50.

³ M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung (1936–1968)*, hrsg. v. F.-W. von Herrmann, in Id., *Gesamtausgabe*, hrsg. v. F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main 1978–in corso, Bd. 4, 1981; tr. it. di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, a cura di F.-W. von Herrmann, ed. it. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988, p. 50.

⁴ L. Wittgenstein, *Werkausgabe in 8 Bänden*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984–1996, *Bd. 8: Bemerkungen über die Farben*, 1984, p. 483; tr. it. di M. Ranchetti, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980, p. 54.

⁵ L. Wittgenstein, *Werkausgabe in 8 Bänden*, cit., *Bd. 1-1: Tractatus logico-philosophicus*, 1984, p. 26 (§ 4.0031); tr. it. di A.G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914–1916*, Einaudi, Torino 1974, p. 21.

poter rappresentare l'Assoluto, sia pure sotto forma di esito di un processo storico, superando i limiti della soggettività, appare una pretesa impossibile nel momento in cui l'universalità aprioristica si trasforma in un processo di intesa inter-soggettiva.

Incidente su entrambi i processi è da considerare l'apporto determinante di Nietzsche, che non solo ha praticato una scrittura filosofica in uno stile tipicamente letterario (si pensi a *Così parlò Zarathustra*), ma ha anche contribuito a porre le basi per la stessa svolta linguistica, avvallando una certa idea di verità come *metafora letteralizzata* ripresa da Davidson in tempi più recenti: «le verità sono illusioni, delle quali si è dimenticato che appunto non sono che illusioni, metafore, che si sono consumate e hanno perduto di forza»⁶. Del resto è proprio la combinazione dei due processi, nel Novecento, a produrre, ovviamente accanto ad altri filoni, una filosofia che si autorappresenta come «pensiero poetante» – con Heidegger – e che, al di là degli esiti esoterici del pensiero heideggeriano posteriore alla cosiddetta *Kehre*, si fonda sul diffuso riconoscimento della natura nient'affatto neutra del linguaggio quale mezzo espressivo del pensiero. Si potrebbe persino sostenere che in qualche misura la filosofia novecentesca non ha fatto altro che far emergere in maniera autoconsapevole una tendenza latente (e ricorrente) nell'intera storia del pensiero occidentale, quella dell'ambiguo intrecciarsi tra filosofia e poesia, che alle sue origini formavano uno stretto binomio, se si pensa che i primi filosofi scrivevano oltre che in prosa anche in versi. Quasi che, dopo Nietzsche e Heidegger, scrollandosi di dosso le incrostazioni metafisiche di secoli, la filosofia avesse voluto ricollocarsi, nel suo stesso *dire*, dunque nel suo stesso *stile*, in un'auratica origine pre-socratica. Anche se, almeno nelle intenzioni dei filosofi primo romantici come Friedrich Schlegel, dopo la rottura della lunga *pax militaris* tra filosofia e poesia/letteratura che avrebbe retto da Platone fino a Fichte, non si tratterebbe di praticare un mero «regresso» – ossia un ritorno alla poesia al di là delle distinzioni concettuali introdotte dalla filosofia, in specie da quella idealistica –, ma di dar vita a una «nuova forma di coesistenza tra differenti dimensioni della storia e della cultura»⁷.

A tirare le fila di questo discorso, preparando il terreno favorevole per il sorgere di un vero e proprio dibattito sui rapporti tra filosofia e letteratura è stata la prima produzione di Derrida. In particolare, la ricezione, di qua e di là dall'oceano, di un saggio del 1971, *La mitologia bianca*, ha posto le premesse per la nascita di un filone di interpretazioni e di studi tutti riconducibili all'idea

⁶ F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge in außermoralische Sinne*, in *Nietzsche Werke*, Kritische Gesamtausgabe, vol. III, t. II, De Gruyter, Berlin-New York 1973; tr. it. di S. Givone, *Su verità e menzogna in senso extramurale*, in *Verità e menzogna e altri scritti giovanili*, Newton Compton, Roma 1981, p. 129.

⁷ D. Thouard, *Friedrich Schlegel entre histoire de la poésie et critique de la philosophie*, «Littérature», 120 (2000), pp. 45-58, p. 47.

che la metafora non sarebbe un concetto estraneo alla metafisica, ovvero una questione di mera tecnica stilistica, ma sarebbe invece un vero e proprio «concetto metafisico». Conclusione a cui si giunge dopo aver richiamato il Nietzsche di *Su verità e menzogna in senso extramurale* e lo Heidegger di *Il principio di ragione*, ove questi aveva sostenuto che il metaforico non esiste che all'interno delle frontiere della metafisica⁸. Secondo Derrida, nella misura in cui non esiste la possibilità – *metafilosofica* – di individuare, al di là delle metafore di primo grado, ovvero delle metafore «non-vere», una metafora «vera», che dia accesso a una leggibilità accertata di quanto è propriamente tale, insieme al sogno della metafisica (leggasi: della filosofia) svanirebbe anche l'autonomia del filosofico rispetto al letterario⁹.

Queste conclusioni di Derrida hanno generato una disputa assai vivace, che ha conosciuto la sua massima vitalità negli anni Ottanta del secolo scorso e in cui si sono confrontati da un lato i sostenitori di quella che può essere definita la teoria dell'«indistinzione tra filosofia e letteratura» (lo stesso Derrida, Rorty, il già citato Frank e una serie di autori riconducibili sotto l'etichetta del «decostruzionismo»), e dall'altro quanti, invece, come ad esempio Habermas, pur ponendosi all'interno della «svolta linguistica» in filosofia, hanno tenuto ferma una sostanziale autonomia del filosofico dal letterario¹⁰. A ben vedere, le posizioni di Derrida sono più sfumate di quanto una certa *vulgata* le abbia fatte apparire: parlare di indistinzione tra filosofia e letteratura, nel suo caso, non significa livellare il filosofico sul letterario (come gli ha rimproverato Habermas), bensì richiamare l'attenzione sulla problematica *indecidibilità* della frontiera che separa i due ambiti (di discorso, di scrittura), i quali, seppur prefiggendosi finalità diverse, hanno importanti aree di sovrapposizione. È quanto sostanzialmente replica Derrida alla critica habermasiana che vede nel suo pensiero quella tendenza al «livellamento della differenza di genere fra la filosofia e la scienza da una parte e la letteratura dall'altra», resa possibile da «quel tipo di svolta linguistica che vuol farla finita in modo piuttosto rabbioso con l'eredità della filosofia del soggetto»¹¹. In una nota al saggio *Verso un'etica della discussione* (una replica alle critiche di Searle a *La mitologia bianca*), contenuto in *Limited Inc.*, rifiutando nel modo più categorico l'idea che il proprio lavoro sia caratterizzato dal «primato della retorica», Derrida respinge così le obiezioni di Habermas:

⁸ Cfr. M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Neske, Pfullingen 1957; tr. it. di F. Volpi, *Il principio di ragione*, Adelphi, Milano 1991, pp. 89-90.

⁹ Cfr. J. Derrida, *La mythologie blanche* (ed. or.: 1971), in *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris 1972; tr. it. di M. Iofrida, *La mitologia bianca*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, pp. 276-349.

¹⁰ Ho cercato di ricostruire le direttrici lungo le quali si è mosso tale dibattito nel primo capitolo di: M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura. Montaigne, Maine de Biran, Leopardi, Pessoa, Proust, Derrida*, Guerini e Associati, Milano 2003.

¹¹ J. Habermas, *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988; tr. it. di M. Calloni, *Il pensiero postmetafisico*, Laterza, Roma-Bari 1991, p. 239.

«non penso e non ho mai detto che “ogni interpretazione è inevitabilmente un’interpretazione erronea, ogni comprendere un fraintendere”. [...] Ricordo solo che bisogna tener conto di questa *possibilità strutturale* quando si descrive la normalità cosiddetta ideale, la comprensione o l’interpretazione cosiddette giuste»¹².

La complessità, ma al tempo stesso la produttività di questa posizione, risiedono proprio nel suo suggerirci quanto sia arduo ma nel contempo interessante poter tenere insieme (e nel contempo separare) la questione del fine dei due discorsi (quello della filosofia e quello della letteratura), quella dello stile e dei generi letterari, ma anche quella dell’immagine che la filosofia e la letteratura offrono di sé (anche in termini di autorappresentazione, con le connesse implicazioni di politica istituzionale).

2. Due oggetti culturali in costante ridefinizione

Richiamando l’attenzione sull’intrinseca insostenibilità di una serie di distinzioni su cui è ruotata per secoli l’autorappresentazione del filosofico e del letterario, facilmente rinvenibili in tutta una serie di testi, sia filosofici sia letterari (in specie quelli dedicati alla retorica, all’arte poetica ecc.), il dibattito sull’indistinzione tra filosofia e letteratura ha però nel contempo inteso affermare una sorta di dogma, quello dell’*impossibile autonomia* del filosofico dal letterario. In verità, sottolineare la problematicità di distinzioni come quelle tra metaforico e letterale, tra logica e retorica, o tra uso comune e uso parassitario del linguaggio, o ancora tra fine cognitivo e fine ludico del discorso, in una prospettiva che riconosca nel pensiero filosofico la sede adeguata ove porre la questione dei rapporti tra filosofia e letteratura, rappresenta una premessa utile per una revisione di tutta la problematica, lontano dagli irrigidimenti di scuola. In una simile prospettiva alcuni nuclei teorici emergono come dati salienti.

Anzitutto s’impone con evidenza il fatto che *la filosofia e la letteratura sono due «oggetti culturali», vale a dire sono due «invenzioni» o prodotti culturali che hanno alle spalle una complessa storia di relazioni e implicazioni che può essere intesa come una storia di rapporti di mutua delimitazione*. Considerare la filosofia e la letteratura come *oggetti culturali* consente di superare una loro ipostatizzazione come due ambiti e due ordini di discorso imm modificabili e definibili in modo formalistico al di là delle oscillazioni storiche e dei complessi processi di reciproca definizione. Intese come *oggetti culturali*, filosofia e letteratura risultano invece due *pratiche* diverse di pensiero e di scrittura che si sono andate definendo nel corso dei secoli, all’interno di un processo in cui a un certo

¹² J. Derrida, *Limited Inc.*, Galilée, Paris 1990; tr. it. di N. Perullo, *Limited Inc.*, Raffaello Cortina, Milano 1997, p. 199 n. 10.

momento ha preso forma un determinato oggetto, la «filosofia», che, nel suo definirsi, si è distinta da una sorta di «altro da sé» che solo a una certa epoca (intorno alla metà del XVIII secolo) ha preso il nome di «letteratura» e in certa misura è andato a rilevare il posto – in questa dialettica di reciproca definizione – occupato inizialmente dalla «poesia» (si pensi a Platone e poi alla sistematizzazione aristotelica)¹³. In questa ottica la storia dei due oggetti culturali «filosofia» e «letteratura» appare molto più frastagliata e complessa di quanto non mostri la corrente partizione disciplinare, attorno a cui, tra l'altro, ruota la stessa didattica di quelli che da più di due secoli sono stati definiti come due domini ben distinti.

Parlare di una pacifica e autoevidente autonomia della filosofia dalla letteratura, o viceversa, risulterebbe pertanto chiudere lo spazio a un'importante area d'indagine, quella dello studio dei processi attraverso i quali la filosofia pone la letteratura come altro da sé, e, più in generale, pone la letteratura come suo oggetto d'indagine. Un filone, quest'ultimo, che recentemente ha iniziato ad assumere una fisionomia più precisa, se vogliamo persino 'istituzionale', anche da una prospettiva realista (che si occupa cioè dell'ontologia degli oggetti filosofici), per la quale la letteratura si configura come un sottoinsieme di quel macro-oggetto filosofico che è l'opera d'arte¹⁴. Più in generale, però, una riflessione sulla stessa nascita dei due oggetti – filosofia e letteratura – e sul loro reciproco delimitarsi non può prescindere da una disamina approfondita di tutti quei testi che testimoniano le tappe di tale processo, dalla produzione illuministica francese (con le sue complesse intersezioni tra testo filosofico e testo letterario, in cui si assiste, per esempio, alla nascita del *conte philosophique*), al manifesto di scrittura filosofica *a-letteraria* di un Kant¹⁵. Un lavoro, questo, che ci pare ancora in gran parte da fare. Sul fronte opposto si delinea invece l'interesse che può avere la ricognizione dei modi in cui viene presentata la figura del filosofo all'interno dei testi letterari (ruolo, funzione, messaggi veicolati) anche in relazione alla stessa partizione letteratura/filosofia¹⁶.

Merita qui richiamare l'attenzione sul fatto che a fianco dell'interrogazione in sede filosofica sulla questione dei rapporti tra filosofia e letteratura è sorta in parallelo una riflessione per certi versi analoga condotta da una prospettiva interna alla letteratura, fortemente influenzata dal New Criticism e dal

¹³ Cfr. A. Benjamin, *The Plural Event*, Routledge, London 1994; Id., *Philosophy's Other. The Plural Event as "Literature"*, «Paragraph», 20/1 (1998), pp. 227-260; tr. it. di A. Borsari, *L'altro della filosofia: l'evento plurale come "letteratura"*, «Iride», 31 (2000), pp. 467-488.

¹⁴ Cfr. C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2013, p. 16.

¹⁵ Sul racconto e il romanzo nel XVIII secolo si veda: M. Mazzocut-Mis, *Racconto/Romanzo*, in P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012, pp. 207-242. Su Kant quale iniziatore della netta demarcazione tra «filosofico» e «letterario» si veda: J.-L. Nancy, *Logodédalus (Kant écrivain)*, «Poétique», 21 (1975), pp. 24-52.

¹⁶ Un esempio: G. Navet, *Le philosophe et ses diables. Le roman du philosophe sous la Monarchie de Juillet*, «Littérature», 86 (1992), pp. 22-35.

postmodernismo di matrice decostruzionista. Ne sono testimonianza i numeri monografici di riviste letterarie dedicati a questa tematica, così come i lavori centrati sulla problematizzazione di *ciò che pensa* la letteratura, ovvero di quella che è stata definita anche come «filosofia letteraria»¹⁷. Se è vero che, a rigori di termini, il tema dei rapporti tra filosofia e letteratura può essere indagato da entrambi i versanti, configurandosi per l'appunto come un'area di confine dalla valenza prettamente interdisciplinare, pare nondimeno insostenibile la pretesa da parte di uno di essi di considerarlo di propria esclusiva pertinenza, come è stato teorizzato anche recentemente nell'ambito della letteratura comparata¹⁸.

In secondo luogo, *la filosofia e la letteratura sono due ordini di discorso in cui l'aspetto dottrinale e quello espositivo assumono di norma un peso inversamente proporzionale nell'uno rispetto all'altro*. Nel quadro della storia di progressiva definizione dei due oggetti «filosofia» e «letteratura» una strategia ricorrente consiste nel sottolineare la differente finalità del discorso filosofico rispetto a quello letterario. L'uno avrebbe una finalità sostanzialmente cognitivo-interpretativa, l'altro una finalità primariamente ludico-espressiva. In realtà, il maggior contributo del pensiero novecentesco posteriore alla doppia svolta evocata sopra sta proprio nell'aver mostrato quanto sia semplicistica questa distinzione, nella misura in cui una generica finalità interpretativa del reale e il ricorso a tecniche espressive sono di fatto due proprietà comuni ad entrambi gli ambiti (sia pure da essi modulate con modalità e strategie diverse), tanto più che il pensiero filosofico post-idealistico si è andato sempre più convincendo della difficoltà di esporre verità universali prescindendo dalla posizione dei soggetti implicati e dunque dalla prospettiva individuale in cui tali verità sono state elaborate. Se dunque oggi risulta più difficile tener ferma una distinzione tra filosofico e letterario quanto alla finalità dei rispettivi discorsi, senza dubbio è più facile individuare una differenza importante quanto al peso che in ciascuno di essi assume il dispositivo enunciativo in rapporto allo schema dottrinale. Da questo punto di vista la filosofia tende ad assorbire il primo nel secondo, mentre la letteratura compie l'operazione inversa¹⁹.

Se si tiene conto di questa caratteristica – storicamente connotata, e dunque

¹⁷ Diamo qualche esempio in area francese, senza alcuna pretesa di esaustività: *Littérature et philosophie*, numero monografico di «Littérature», 86, 1992; *Poésie et philosophie*, numero monografico di «Littérature», 120, 2000; P. Macherey, *À quoi pense la littérature?*, PUF, Paris 1992; J.-F. Marquet, *Miroirs de l'identité. La littérature hantée par la philosophie*, Hermann, Paris 1996. Corrispettivi in campo filosofico sono, ad esempio: *Philosophie et poésie*, numero monografico di «Revue de métaphysique et de morale», 4, 1996; *L'écriture des philosophes*, numero monografico di «Rue Descartes», 50, 2005; Ph. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, PUF, Paris 2002.

¹⁸ Cfr. C. Dumoulié, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, A. Colin, Paris 2002; tr. it. di R. Boccali, *Letteratura e filosofia*, Armando, Roma 2009, p. 14.

¹⁹ Cfr. F. Cossutta, *Discours philosophique, discours littéraire: le même et l'autre?*, «Rue Descartes» 50 (2005), pp. 6-20.

potenzialmente suscettibile di future trasformazioni – ci si viene a dotare di un dispositivo ermeneutico utile per affrontare la cosiddetta questione della filosoficità dei testi letterari. In effetti, sulla scia di una certa interpretazione banalizzante della teoria dell'indistinzione tra filosofia e letteratura, sono sorti, fin dalla metà degli anni Settanta del secolo scorso, numerosi tentativi di lettura di svariati testi letterari *come* testi filosofici. Su questo fronte si è assistito alla proliferazione di due tipologie di lavori: da un lato quelli che hanno preteso di estrarre dal testo letterario elementi teorico-speculativi ricorrendo per lo più al sostegno di categorie di derivazione heideggeriana o psicoanalitica o ancora a figure generiche come l'«alterità», il «mistero» ecc.; dall'altro quei lavori che hanno inteso individuare la presenza di una certa filosofia in un testo letterario, rinvenendo in quest'ultimo concetti filosofici elaborati da uno specifico pensiero. In entrambi i casi, salvo eccezioni, questo genere di lavori mostra delle intrinseche debolezze, per via della pretesa di individuare delle 'filosofie' inedite laddove in realtà quanto si è sostenuto di rinvenire era stato per così dire introdotto nel testo nello stesso momento interpretativo, oppure per via della pretesa di sussumere autori di primo piano sotto i sistemi teorici di questa o di quella autorità filosofica, snaturandone l'originalità.

Tenendo invece conto della differente impostazione, nei testi filosofici e letterari, del rapporto tra aspetti espressivi e aspetti contenutistici, è possibile individuare una strategia di accostamento ai testi, filosofici e letterari, capace di interrogarli proprio a proposito del modo in cui tale rapporto volta a volta è operante in essi. In tale misura l'indagine filosofica si apre a tutta una serie di testi, ordinariamente classificati come letterari (e talora concepiti dai loro stessi autori come tali), analizzandoli sotto il profilo della loro filosoficità, a patto che così facendo non si operi una forzosa filosoficizzazione del letterario. Esito, questo, da cui ci si può tener lontani evitando di andare a cercare nei testi le classiche opposizioni filosofiche o le risposte definitive ai tradizionali problemi della filosofia, oppure trattando i testi letterari come testi evocativi di una filosoficità generica e indistinta. Privilegiando, invece, un'analisi dei testi letterari come testimoni peculiari dei dibattiti filosofici coevi, come luoghi di emergenza, di metabolizzazione o di dissolvimento di idee filosofiche fortunate, come anelli di divulgazione e di trasmissione di metafore e di concetti entro un reticolo di scambi e di reciproche influenze che spesso escono dal mero travaso tra filosofia e letteratura e coinvolgono i saperi scientifici²⁰.

3. *Lo stile in filosofia e la filosofia della letteratura*

Un approccio consimile evita i rischi evocati in precedenza allorché risul-

²⁰ Su questa linea si pongono le analisi contenute in: S. Poggi, *L'io dei filosofi e l'io dei narratori. Da Goethe a Proust*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

ti chiara l'angolatura assai diversa con cui filosofia e letteratura affrontano la questione dei rapporti tra universalità e individualità. In effetti – e questo è un altro dei lasciti del dibattito di qualche anno fa –, *nel rapportarsi alla sfera dell'universalità e a quella della singolarità, la filosofia e la letteratura assumono strategie diverse e tendenzialmente opposte*. Se il discorso filosofico mira alla formulazione di universalizzazioni a partire da una serie di singolarità, quello letterario sembra invece focalizzare la sua attenzione sulla singolarizzazione dell'universale. Di fatto, però, se si leggono in modo dinamico questi processi, ci si accorge che le universalizzazioni della filosofia hanno le loro radici nella singolarità, nell'individualità (e per certi versi nascono come proposte di rottura rispetto agli universali correnti, per poi subire un processo di letteralizzazione che ne pone in secondo piano l'innovatività 'metaforica'), mentre le singolarizzazioni della letteratura non potrebbero esistere senza una relazione viva e trasformatrice con quegli universali del pensiero attribuiti alla filosofia²¹.

Muovendo da questa considerazione si viene a concepire il problema dello *stile in filosofia* non più come un problema estrinseco, o meglio, solamente espressivo, rispetto a un contenuto pienamente isolabile in se stesso e non condizionato dal *medium* espressivo, ma come un problema *intrinseco* alla stessa filosofia, che riguarda il suo discorso *in quanto tale*. Da questo punto di vista quell'ambito disciplinare che oggi viene definito nei termini di «filosofia della letteratura» parrebbe ritagliarsi un'area troppo ristretta all'interno del più ampio spettro coperto dalla filosofia *tout court*, nella misura in cui la problematizzazione dell'oggetto «letteratura» coinvolge a tutto campo la tematica della *scrittura filosofica*, che, intesa come questione dello stile, diventa un'interrogazione sulla possibilità e sui limiti dello stesso discorso filosofico in relazione alla sua pretesa di esporre schemi dottrinali e di padroneggiare i dispositivi enunciativi.

In maniera retorica potremmo chiederci a questo punto se sia possibile una scrittura senza stile. La risposta, ovvia, è che ciò non è possibile: anche laddove si è in presenza di una limitazione volontaria degli aspetti espressivi a favore di quelli contenutistici, siamo pur tuttavia in presenza di uno stile. Del resto, è sufficiente uno sguardo ai testi canonicamente inclusi nella «storia della filosofia», per imbattersi nell'uso di una molteplicità di generi letterari da parte dei filosofi. Anche su questo piano gli esiti del dibattito di fine Novecento hanno portato a chiarire che *né la filosofia né la letteratura possono essere ricondotte a un solo genere letterario e che la prima non può essere considerata un genere della seconda*. Una constatazione, questa, che sconfessa in modo categorico uno dei luoghi comuni del dibattito sulla «fine della filosofia» sorto nella seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso, quello della «filosofia come un genere di scrittura»²². Si tratta di sgombrare il campo da alcuni equivoci: intanto la lette-

²¹ Cfr. M. Frank, *Lo stile in filosofia*, cit., p. 53.

²² Questa formulazione compare per la prima volta, fin dal suo titolo, in un saggio di Rorty

ratura non è un genere univoco, ma si configura come una pluralità di generi²³. Sul versante della filosofia vale poi il corrispettivo, in quanto la filosofia scrive in molti generi e non certo in uno soltanto²⁴.

La multiformità espressiva della filosofia deve allora poter diventare oggetto di analisi. In questa prospettiva si profila lo spazio per una «filosofia dello stile», incentrata su un'autoriflessività che per la prima volta forse implicherebbe non soltanto uno sguardo metafilosofico sui propri limiti conoscitivi ma anche sulle proprie modalità espressive, nella consapevolezza dell'indissociabilità dei dispositivi enunciativi dai contenuti enunciati (o per lo meno della loro stretta coimplicazione). A ciò può affiancarsi anche l'indagine sugli effetti prodotti in campo letterario da un certo uso dei generi letterari in sede filosofica: come è stato notato di recente, il dialogo avrebbe forse potuto avere la fortuna e i caratteri che ha avuto senza un Platone, oppure il monologo interiore avrebbe mai potuto avere la storia che ha avuto senza un Agostino²⁵.

In sostanza, a distanza di quarant'anni dall'avvio del dibattito su filosofia e letteratura, è possibile operare un bilancio che permette di fissare alcuni nodi teorici e spunti programmatici. Anzitutto la presa di coscienza della possibilità strutturale del fraintendimento in ogni atto di comprensione spinge a una certa cautela nel respingere *in toto* le posizioni anti-decostruzioniste forti, senza per questo dover aprire la strada alla teoria dell'indistinzione *tout court* tra filosofico e letterario. Tra i due ambiti o domini disciplinari della filosofia e della letteratura vengono cioè a delinearci dei ponti di passaggio e di connessione, delle passerelle, cui corrisponde la possibilità di ridefinire i loro rapporti nei termini di maggiori o minori *gradi* di filosoficità e di letterarietà di ciascun testo, volta a volta ascritto – anche per ragioni di comodità o di esigenza 'normativa' – a un ambito discorsivo o all'altro.

Per quanto attiene lo studio di tali rapporti sul versante del filosofico, vanno precisandosi alcuni filoni d'indagine, da quello relativo alla rappresentazione della letteratura (e ai processi di distinzione da essa prodotti in sede filosofica, a quello concernente l'analisi dei dispositivi letterari (generi, strutture retoriche, linguaggi ecc.) impiegati dalla filosofia²⁶, fino all'interpretazione filosofica di quei testi di confine che non hanno trovato una collocazione stabile nei canoni tradizionali e che però hanno avuto una funzione filosofica di indubitabile ri-

del 1978 apparso su «New Literary History»: *Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida* (vol. 10, n. 1, pp. 141-160), poi ripreso in: R. Rorty, *Consequences of Pragmatism: Essays 1972-1980*, Minnesota University Press, Minneapolis 1982; tr. it. di F. Elefante, *Conseguenze del pragmatismo*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 107-123 (*La filosofia come genere di scrittura: saggio su Derrida*).

²³ Cfr. M. Frank, *Lo stile in filosofia*, cit., p. 64.

²⁴ Cfr. P. D'Angelo, *Introduzione*, in Id., *Forme letterarie della filosofia*, cit., p. 11.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 12.

²⁶ Cfr. *ibid.*, dove sono presi in esame alcuni generi praticati dal discorso filosofico, tra cui l'aforisma, il dialogo, l'epistola ecc.

lievo (un esempio su tutti: gli *Essais* di Montaigne)²⁷. Sul fronte opposto, quello del letterario, una volta evitati quegli approcci che concepiscono l'opera letteraria come mero luogo di rappresentazione di una filosofia elaborata in una sede esterna ad essa (sia essa la mente del suo interprete o il *corpus* filosofico di un qualche '-ismo' di riferimento) oppure come luogo di rivelazione della sola autentica verità filosofica (inaccessibile alla stessa filosofia), diventa possibile considerare il testo letterario come generatore o portatore di una verità filosofica interna ad esso, ma non per questo più filosofica di quella contenuta in un testo filosofico. In questa chiave si potrebbe parlare di «filosofia *della* letteratura» (genitivo *soggettivo*, a differenza di quello *oggettivo* utilizzato per indicare l'omonimo sottoinsieme della filosofia dell'arte) ancor più che di «filosofia *nella* letteratura» (espressione, quest'ultima, che a nostro avviso ha il difetto di suggerire una relazione estrinseca tra i due elementi, ammettendo dunque un approccio filosofico 'esternalistico' al testo letterario)²⁸. È proprio su questo versante che proviamo a fornire di seguito qualche coordinata supplementare.

4. Filosofia 'della' letteratura

La presenza del discorso filosofico in un testo letterario, come si è visto, può essere variabile. Se considerata come un fattore esterno (o estraneo) al testo, essa può limitarsi al semplice *riferimento culturale*, «si tratti di un concetto, di un'allusione, o del nome di un filosofo». Tale presenza può assumere il ruolo decisamente più importante di *operatore formale*: «in questo caso la tesi filosofica ha una reale funzione poetica, sia a livello di caratterizzazione dei personaggi che di strutturazione del racconto». Ma esiste anche la possibilità che l'«irradiazione» del discorso filosofico nel testo letterario sia tale «da prendere il sopravvento sul letterario e trasformare l'opera in "supporto di un messaggio speculativo"», come nel «romanzo a tesi»²⁹. Questo schema, sulle prime ineccepibile, lascia fuori però proprio quella filosofia prodotta dalla letteratura senza che questa per così dire tradisca quell'ancoramento all'esperienza singolare e quel carattere finzionale propri del discorso letterario (sia esso in prosa o in poesia). In altri termini, non è necessario trovarsi di fronte un romanzo a tesi per disporre di un testo letterario che interroghi la filosofia in maniera profonda e produttiva.

Uno degli esempi più paradigmatici di testo letterario dalle importanti va-

²⁷ Cfr. M. Piazza, *Alle frontiere tra filosofia e letteratura*, cit., pp. 58-68.

²⁸ L'espressione «filosofia *nella* letteratura», intesa per indicare la presenza di «tesi filosofiche [...] nella letteratura» o quelle «opere filosofiche con chiare ambizioni filosofiche», e per marcare la sua non sovrapponibilità con la «filosofia della letteratura» (genitivo *oggettivo*), è impiegata in: C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, cit., p. 15.

²⁹ C. Dumoulié, *Letteratura e filosofia*, cit., pp. 52-53 (qui l'autore si rifa alle funzioni indicate da P. Macherey nel suo *À quoi pense la littérature?*, cit.).

lenze filosofiche, e che ha fornito, per così dire, il banco di prova ove testare l'efficacia dei differenti approcci alla questione dei rapporti tra letteratura e filosofia, è senz'alcun dubbio il romanzo proustiano. La sua articolazione, la sua estensione, la storia della sua genesi richiamano l'attenzione del filosofo, così come la presenza del filosofico non tanto come riferimento culturale – sapientemente occultato dal romanziere tanto a volte da fare in modo che non possa più essere rinvenuto – quanto, almeno in apparenza (per riprendere le espressioni appena menzionate), come operatore formale, se non come supporto di un messaggio speculativo.

Quasi subito, infatti, l'accostamento alla filosofia di Bergson o il parallelismo con la psicoanalisi hanno impegnato una serie di critici e commentatori che si sono poi gradualmente aperti a un ampio ventaglio di accostamenti e confronti (il platonismo proustiano, Proust erede di Schelling, il nichilismo di Proust ecc.). Secondo questo «schema didattico», il testo letterario «non detiene la sua verità in se stesso», ma è subordinato a un progetto filosofico che lo precede e lo sovradetermina³⁰. In buona sostanza, sarebbe impossibile comprendere la verità della *Recherche* se non alla luce del pensiero romantico oppure senza gli strumenti forniti dal materialismo dialettico o dalla filosofia di Bergson e così via. Un esempio tipico di queste letture è fornito dai lavori di Anne Henry sulla presenza della filosofia idealistica nella *Recherche*³¹.

L'eredità heideggeriana si può cogliere invece sullo sfondo dello «schema ermeneutico» che ha guidato un'altra serie di letture dell'opera. L'espressione indica un approccio di derivazione romantica secondo il quale la letteratura è il luogo di rappresentazione di verità inedite, inaccessibili alla filosofia, che però possono essere esplicitate soltanto attraverso l'interpretazione filosofica del testo letterario³². La lettura ermeneutica per eccellenza della *Recherche* è certamente quella offerta da Ricoeur³³. Se è vero che il romanzo proustiano – come *La montagna incantata* di Thomas Mann o *La Signora Dalloway* di Virginia Woolf – ha la capacità di rappresentare in modo esemplare i caratteri dell'esperienza della temporalità tipici della sua epoca (che per Ricoeur è ancora lo nostra), è vero anche nello stesso tempo che quei caratteri sono definiti in base alle *aporie della temporalità* così come queste risultano da una speculazione filosofica indipendente dal romanzo. Quei caratteri sono cioè individuati e ricostruiti nel

³⁰ Ph. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, cit., pp. 42-43.

³¹ Cfr. A. Henry, *Marcel Proust: théories pour une esthétique*, Klincksieck, Paris 1981; Id., *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Flammarion, Paris 1983; Id., *La tentation de Marcel Proust*, PUF, Paris 2000.

³² Cfr. Ph. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, cit., pp. 54-56.

³³ Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris 1984; tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987, pp. 215-248. Per un commento che ne segua la complessa articolazione si veda: F. Sossi, *Filosofia di Proust. Saggi sulla scrittura e la morte*, Unicopli, Milano 1988, pp. 107-139.

testo proustiano con i vocaboli e gli schemi propri di un discorso filosofico di cui Proust non è l'autore, di cui Proust era totalmente all'oscuro. Per Ricoeur la *Recherche* conterrebbe una modalità di accesso alla temporalità che sfugge alla filosofia coeva e dunque – esattamente come accade per la poesia con Heidegger – il testo letterario risulterebbe per così dire più felicemente filosofico di ogni testo propriamente filosofico, avrebbe cioè accesso meglio di quest'ultimo alla verità o al senso essenziale della nostra esperienza. Ciò è possibile sulla base di una concezione della metafora opposta a quella di Derrida: una concezione referenziale della metafora, che (solo in apparenza paradossalmente) sarebbe in grado di dire la realtà meglio del linguaggio diretto. Proprio per questo Ricoeur non può accettare gli esiti disillusivi del «racconto» contenuto nella parte romanzesca della *Recherche* – l'amplessimo *entre-deux* che separa l'episodio della *madeleine* dal *Bal de têtes* e dalle rivelazioni nella biblioteca di casa Guermantes – e deve individuare nel complesso rapporto tra tempo perduto e tempo ritrovato il rimando a un 'senso altro' su cui solo si fonderebbe l'interesse filosofico del romanzo. Ma è chiaro che in questa prospettiva la *Recherche*, e potenzialmente ogni testo letterario, si limita ad offrire un contributo alla filosofia (che riflette sulle aporie del tempo) e non contiene già una filosofia il cui centro si collochi all'interno della letteratura o il cui orizzonte di senso sia davvero prodotto dalla letteratura. In altre parole Ricoeur mantiene implicitamente saldo un punto di osservazione filosofico che garantisce il fatto che una certa esperienza è detta meglio dal letterato piuttosto che dal filosofo...

Il tramonto delle interpretazioni totalizzanti ed esternalistiche della *Recherche* così come l'attenuarsi delle sue letture in chiave ermeneutica si è avuto quando, subito dopo la metà degli anni Ottanta del Novecento, è stato proposto di capovolgere la prospettiva con cui guardare a questo romanzo. Lo ha fatto Vincent Descombes in un lavoro che è diventato a tutti gli effetti un modello paradigmatico non soltanto nell'orizzonte degli studi proustiani condotti da una prospettiva filosofica, ma anche per il prosieguo del dibattito sulla questione dei rapporti tra filosofia e letteratura³⁴. Secondo Descombes, il romanzo proustiano va oltre, sul piano filosofico, rispetto a quanto si prefigge il Proust teorico all'interno di quello stesso romanzo, laddove, attraverso il narratore-protagonista, espone la sua teoria estetica, ossia nelle pagine di *Le Temps retrouvé*. Distinguendo nella *Recherche* tra «filosofia nel romanzo» – da considerarsi insufficiente, sviante e aporeticamente ambigua – e «filosofia del romanzo» – nata come illustrazione di quelle teorizzazioni apodittiche e di fatto invece rappresentativa di una concezione filosofica ben più complessa e originale –,

³⁴ Cfr. V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Minit, Paris 1987. Il testo di Descombes è utilizzato come modello di riferimento sul piano metodologico in: Ph. Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, cit., pp. 82-99. Un rilievo in parte simile assume in: C. Dumoulié, *Letteratura e filosofia*, cit., pp. 160-163.

Descombes arriva a considerare filosoficamente l'intero romanzo proustiano e non soltanto le sue parti più esplicitamente filosofiche, le quali, nella nuova prospettiva che si apre, risultano persino non così determinanti nella definizione della filosofia proustiana del romanzo.

La linea interpretativa inaugurata da Descombes contribuisce pertanto a definire una prospettiva filosofica di lettura del testo letterario che accetta di tematizzare l'idea di una filosofia prodotta dalla letteratura, ossia di una filosofia letteraria, in cui la letterarietà della forma *produce* un contenuto che non è predeterminato in termini filosofici, una forma, cioè, che *scrive* una filosofia e non può che scriverla in maniera inedita. Nel suo testo, tra le altre cose, Descombes ci suggerisce di non sottovalutare che i generi letterari, malgrado un certo pensiero narratologico punti a dissolverli in una testualità indefinita, in quanto invece forme narrative diverse, possiedono un'identità loro propria, che fa sì che la «cosmologia del romanzo» non sia ad esempio quella dell'epopea e così via. E ciò va tenuto fermo di contro all'essentialismo della critica moderna, che tende a elaborare teorie del racconto che prescindono dall'attenzione per la specificità dei generi. Inoltre, il romanzo, sempre per Descombes, sarebbe la forma narrativa più capace di tradurre una certa concettualità morale, ossia il luogo privilegiato dove si rinnova il vocabolario con cui descriviamo gli «affari umani»³⁵. Sfera prettamente filosofica, questa, ma di fatto trascurata dai filosofi, che privilegiano la ricerca di elementi primi e di modelli gnoseologici depurati dal riferimento ai costumi e alle passioni umane.

In sostanza, per Descombes, la filosofia del romanzo propria della *Recherche* deve essere cercata non in questo o quel contenuto di pensiero rintracciabile nel romanzo stesso, ma nel fatto che quest'ultimo, nella sua complessità, esige una «riforma del modo di intendere». In altre parole, la *Recherche* possederebbe – e qui Descombes si serve di un'espressione dello stesso Proust – «la forza filosofica d'imporre un *lavoro intellettuale e morale*»³⁶. La prospettiva di Descombes non apre quindi soltanto a una riconsiderazione globale dell'intero romanzo proustiano – svincolandosi dalla presa in esame della sola dottrina estetica contenuta in *Le Temps retrouvé* –: richiama anche l'attenzione sul fatto che la filosofia del romanzo proustiano è incardinata sul terreno delle passioni, di cui Proust ci offre una ricca e preziosissima fenomenologia. L'opera supera così l'autore, o per lo meno le sue intenzioni esplicite e le sue dichiarazioni, così come la sua filosofia della coscienza quale viene esposta nel romanzo: la fenomenologia delle

³⁵ V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, cit., pp. 18-20.

³⁶ Ivi, p. 46. Questo il passo proustiano da cui è tratta l'espressione in corsivo nella citazione da Descombes: «E forse è più dalla qualità del linguaggio che dal genere d'estetica che si può valutare a quale livello sia giunto il lavoro intellettuale e morale» (M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, 4 voll., Gallimard, Paris 1987-1989, vol. IV, p. 460; tr. it. di G. Raboni, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. De Maria, note di A. Beretta Anguissola, D. Galateria, prefazione di C. Bo, 4 voll., Mondadori, Milano 1983-1993, vol. IV, p. 561).

passioni e la fenomenologia dell'autorealizzazione di sé dispiegate nel romanzo sarebbero infatti la dimostrazione di una sorta di «re-istituzione della letteratura» dall'intrinseca valenza filosofica.

A ben guardare, però, si tratta di una riforma che agisce su due piani: quello morale non può essere disgiunto da quello conoscitivo. La critica della conoscenza di tipo idealistico contenuta di fatto nella *Recherche* (cioè al di là delle prese di posizione esplicite delle parti scritte peraltro cronologicamente prima dell'*entre-deux* romanzesco e su cui Proust non ha avuto il tempo di ritornare), condotta in base a una sensibilità chiaramente positivista, costituisce l'altra faccia della scomposizione analitica di alcune grandi passioni umane. In Proust la conoscenza è sempre appassionata e le passioni sono vissute tutte come strategie conoscitive. Sulla scia delle coordinate metodologiche di fondo tracciate da Descombes, la ricostruzione della filosofia del romanzo proustiano può dunque procedere lungo questo doppio binario³⁷. Reintegrando, nel suo procedere, un ricco materiale di rilievi desunti da un'attenta ricognizione dei testi, utili per sgombrare il campo da ipotesi azzardate e per ricollocare Proust nell'orizzonte culturale del suo tempo, ove di certi dibattiti filosofici aveva avuto sentore talora in maniera indiretta (vedi l'influenza di Schopenhauer sulla sua concezione estetica) oppure mediata attraverso specifiche, isolate, letture (quella di *De l'intelligence* di Taine ne è un esempio di prim'ordine)³⁸. Come nel caso del dibattito medico-psicologico dell'epoca sulle afasie o delle teorie psicologiche relative alle malattie della personalità e all'io molteplice, la cui metabolizzazione viene restituita nel romanzo in un impasto narrativo vettore di visioni dell'io o della soggettività degne di porsi in dialogo con i saperi della filosofia canonica³⁹.

³⁷ È quanto sostanzialmente abbiamo cercato di fare in: M. Piazza, *Passione e conoscenza in Proust*, Guerini e Associati, Milano 1998.

³⁸ Per una messa a punto dell'influenza di Schopenhauer e di Taine sul pensiero di Proust si veda il saggio di Stefano Poggi *Positivista e schopenhaueriano: Marcel Proust*, in questo stesso numero del «Bollettino della Società Filosofica Italiana».

³⁹ Cfr. S. Poggi, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e in Bergson*, il Mulino, Bologna 1991; Id., *L'io dei filosofi e l'io dei narratori. Da Goethe a Proust*, cit.; M. Piazza, *Il fantasma dell'interiorità. Breve storia di un concetto controverso*, Mimesis, Milano 2012, pp. 94-102.

BORGES:
LA FILOSOFIA NEL LABIRINTO DEGLI SPECCHI¹

di *Francesca Brezzi*

Abstract: The author, supported and accompanied by Borges' "ambivalent" statements, aims to explain the relationship between philosophy and poetry. Or rather to show their deep bond and therefore to investigate the meaning of a philosophical interpretation of Borges' work. The object is, in particular, a short story where the Argentinian writer asks the impelling question: who am I?

Keywords: Philosophy/Poetry, Identity, Dreams, Mirrors.

Poesia e filosofia

Correre la vertigine, interrogarci sulla questione (sollevata e molto discussa) se Borges sia o meno un filosofo?

Per rimanere empatici con l'autore dobbiamo inoltrarci in un labirinto o in una babele contenutistica, dal momento che alla nostra lettura si offrono continuamente le affermazioni "contraddittorie" del grande scrittore argentino, che, da un lato, rifiuta l'etichetta di filosofo («né pensatore, né filosofo»), definendosi unicamente uomo di lettere e poeta che vuole solo coltivare ed esplorare le possibilità letterarie della filosofia, ma, d'altro lato, si autoproclama scettico, e come numerosi scettici afferma: «io non sono sicuro che tutto non sia un sogno»² e si manifesta immediatamente una cifra *topica* di Borges, la vertigine appunto, il *ludus* immaginativo, o meglio *il continuo gioco* di passare dall'immagine al concetto (e viceversa), dal piano filosofico alla dimensione letteraria.

Contraddittoria ambivalenza in Borges, ancora, che talvolta qualifica la sua opera quale speculazione teologica e metafisica (e si deve sottolineare la fascinazione che la metafisica esercita sullo scrittore, per lo meno per le sue domande, più che per le risposte), talaltra si impegna in una serrata critica di questa.

Infinite potrebbero essere le citazioni da Borges stesso per avvalorare tale "ambigua" posizione, e già questo dimostra che Borges ha vissuto in un'aura

¹ Dedico questo saggio a mio marito Manfredo, che mi ha introdotto alla lettura di Borges in anni ormai lontani.

² J.L. Borges, *Imágenes, memoirs, dialogos*, a cura di M.E. Vasquez, Monte Avila Editores, Caracas 1977.

filosofica, ricordiamo tuttavia unicamente alcune parole presenti in una delle tante “conversazioni” da lui intrattenute con amici e amiche letterati, con i quali è legato dal prezioso dono dell’amicizia, conversazioni nelle quali lo scrittore quasi sottraendosi alla “ufficialità” lascia emergere di volta in volta l’intreccio di frammenti esistenziali lieti e tristi: «...vorrei ribadire che io non professo alcun sistema filosofico, salvo, e qui potrei coincidere con Chesterton, il sistema della perplessità. Io mi sento perplesso di fronte alle cose e in quel racconto³ ho voluto ridurre la perplessità a una specie di atto di fede», aggiungendo poco dopo di volersi definire agnostico, cioè di non credere nella conoscenza⁴, e pertanto di rifiutare la metafisica.

D’altra parte anche i critici e gli studiosi del grande autore non sono concordi: alcuni affermano che comunque la filosofia in Borges sarebbe marginale, rispetto alle finzioni, ai poemi e ai saggi letterari, pertanto la riflessione teorica e la teologia sarebbero *gioco* dello spirito, mentre per altri interpreti si può cogliere nei testi borgesiani un’angoscia metafisica onnipresente. Giustamente Serge Champeau, che ha dedicato un corposo volume dal titolo impegnativo, sostiene con decisione la filosoficità argomentativa dello scrittore, aggiungendo che Borges, – e con lui altri illustri poeti –, ha la capacità di mettere in discussione ogni volta l’essenza stessa dei discorsi, le definizioni tradizionali; Borges inizia dall’impegno poetico ma poi lo sorpassa, e si interroga (filosoficamente) su questo superamento. Ritorneremo tra breve su questo nodo che è essenziale per la nostra tesi e che troviamo in maniera carsica in Borges e in noi lettori⁵.

A sua volta Roland Quillot, nella sua opera, significativa già nel titolo, *Borges ou l'étrangéte du monde*, riconosce nello scrittore argentino uguale spessore teoretico, seppure “anomalo” rispetto alla grande tradizione filosofica⁶; lo studioso francese infatti evidenzia fin dalle prime pagine «l’unione di rigore logico e immaginazione metafisica, in testi di grande densità letteraria», unione tuttavia che suscita negli interpreti l’impressione di alterità radicale, di estraneità e questo come costante in tutta l’opera borgesiana.

Abbiamo ricordato solo due studiosi francesi tra la ricca bibliografia su Bor-

³ *Il congresso*; Borges spiega questa sua opera in *Borges uguale a se stesso*, intervista con Maria Esther Vasquez in Borges, *25 agosto e altri racconti inediti*, F.M. Ricci editore, Parma 1980.

⁴ *Borges uguale a se stesso*, cit., in *25 agosto e altri racconti inediti*, pp. 82-83.

⁵ S. Champeau, *Borges et la métaphysique*, J. Vrin, Paris 1990, pp. 12-13. Testo molto utile e ricco di riferimenti bibliografici, che segna un tempo – gli anni 90 –, in cui si è sviluppato un fervore (ancora termine borgesiano) di studi su Borges, e su Borges filosofo, specie in Francia, mentre in Italia alla benemerita pubblicazione di tutte le opere prima presso l’editore Franco Maria Ricci e poi da Mondadori, non ha corrisposto l’attenzione dei filosofi. Ci permettiamo di rinviare ad un altro lavoro in corso di stampa sul tema ‘Borges e la filosofia’, qui seguiamo solo un sentiero come si vedrà più avanti.

⁶ Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1991: l’estraneità è costante a partire dalla pubblicazione di *Finzioni* agli inizi di anni ‘60 e via via nelle altre opere, pure tra loro diversissime, come l’*Aleph*, *Il manifesto di Brodie*, o *Il libro di sabbia* ecc. (ivi, pp. 5 e ss).

ges, per evidenziare come in terra di Francia per primi abbiano colto con acutezza la complessa enigmaticità di Borges, mentre sul piano più propriamente filosofico non si possono dimenticare Maurice Blanchot e Michel Foucault; il primo in alcune pagine de *Le livre à venir* ritrova l'idea di infinito in cui coglie il gioco narrativo di Borges, ma solo narrativo, appunto, una sorta di cattivo infinito hegeliano; Borges pertanto è chiuso in esso anche se Blanchot apprezza l'equivalenza borgesiana di libro e mondo, accettando infine la legittimità per uno scrittore di falsificare e simulare concludendo che *Finzioni e Artifici* sono i nomi più onesti che alla letteratura possono essere attribuiti⁷.

Foucault a sua volta ne *Le parole e le cose*, non solo è divertito dalla bizzarria di certi racconti borgesiani, non solo ne evidenzia la mostruosità o l'impossibilità, ma definisce quelle di Borges non utopie, ma eterotopie inquietanti, che distruggono la sintassi che tiene insieme *le parole e le cose*, in altri termini sottolinea la simultanea decostruzione della letteratura e l'invenzione e la creazione di una nuova maniera di scrivere⁸.

La nostra tesi, sostenuta e accompagnata dalle affermazioni di Borges, si propone di chiarire – in un contesto tematico di complessità – il rapporto tra filosofia-poesia o meglio mostrare un profondo intreccio e quindi il senso di una lettura filosofica di Borges. Dopo le confutazioni del Novecento da Nietzsche a Derrida, passando per Freud, Heidegger, Zambrano, Sartre e de Beauvoir (solo per ricordarne alcuni/e), cogliere le fecondazioni reciproche, superare steccati anacronistici e chiederci con Lévinas: «se oltre l'essere non si mostri un senso la cui priorità tradotta in linguaggio ontologico si dirà preliminare (precedente) all'essere...»⁹. Se il filosofo francese accusa la concettualizzazione che si fonda sull'identità come una restrizione, noi vogliamo inscrivere alcuni testi borgesiani in questa cornice concettuale, evidenziando come, da un lato, le domande che egli avanza nei suoi racconti siano quelle eterne della riflessione filosofica, dall'altro, in quegli stessi testi egli tematizza il non ancora tematizzato e quindi le risposte possono essere *altre*.

Nello specifico quella di Borges può essere definita una poesia come conoscenza, conoscenza paradossale del non rappresentabile che «donne à penser», come ha affermato Ricoeur circa il simbolo. Da qui anche il termine di poesia intellettuale con cui Borges definisce la sua opera poetica, che condensa nella contraddittorietà dei termini, i caratteri di tale esperienza poetica stessa. Come sottolinea Domenico Porzio, in Borges emerge «la ripetitiva vanità della Storia, le inappagate e cicliche interrogazioni delle filosofie e delle teologie, sollevate a

⁷ M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, «Folio/Essais», Paris 1998, p. 130.

⁸ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978, pp. 5-8.

⁹ E. Lévinas, *Di Dio che viene all'idea*, tr. it. Jaca Book, Milano 1983, p. 79; ancora Lévinas afferma: «dietro l'essere e il suo mostrarsi si estende la risonanza di altre significazioni dimenticate nell'ontologia e che sollecitano la ricerca» (*Altrimenti che essere o al di là dell'esistenza*, tr. it., Jaca Book, Milano 1983, pp. 49 e ss.).

materia di lucida e appassionata poesia»¹⁰.

Abbiamo ricordato Lévinas, unicamente per ricondurre Borges in un ambito, quello della filosofia contemporanea, che si caratterizza come abbandono del *logos* greco per andare verso ciò che non è più sorgente o luogo, e proprio tale tendenza si può definire come l'irruzione dell'altro nel *logos* greco, l'alterità o estraneità di cui si diceva sopra. Estraneità che in Borges assume dimensioni "metafisiche", si dilata in domande angoscianti che gettano il dubbio sul sentire comune, intravedendo al di là dello specchio, una verità misteriosa, insieme atroce e sublime, che altri non colgono¹¹.

Borges: sorta di veggente, in cui la cecità determina un cammino nuovo, non solo autore di racconti o romanzi (invero pochi), ma filosofo aforistico appunto, non scrittore realista, ma poeta di grande profondità metafisica, in cui paradossalmente troviamo unite caratteristiche come il rigore logico e il gusto di bellezza formale, inventore di una nuova maniera di scrivere e di pensare. Narratore istintivamente portato al racconto avventuroso, nonché al *noir*¹² e al fascino dell'insolito, egli vive con i suoi personaggi vicende arcane e sollecitanti.

Ironico, distaccato, gran parlatore e brillante intrattenitore, immagina intrecci impastati di ricordi e fantasia, sogni e realtà, dove il banale e il consueto non hanno diritto di cittadinanza. Borges ovvero «una memoria prodigiosa nutrita di molteplici esperienze culturali occidentali e orientali, vigilata e accompagnata da una provocatoria reattività creativa»¹³.

Alle radici di filosofia e poesia

Non è possibile ritrovare con precisione in tale caleidoscopio le fonti, gli autori ammirati o meno, perché Borges nelle infinite interviste spiazza continuamente chi voglia cercare una continuità, ed anche in questo aspetto il paradosso è la sua cifra.

«Perché non dire che Borges è sostanzialmente uno scrittore inglese che si esprime in spagnolo?»¹⁴. E se Cervantes e De Quevedo, artefici della lingua spagnola sono presenze di fondo, si affiancano forse inaspettati Schopenhauer e Swedenborg «aghi magnetici della conversazione» (Montalto), Dante e Shakespeare, letture infinite, così come compagni di strada sono Chesterton, Shaw, Wilde Wells, Swift, «autori tutti la cui ironia, eccentricità, bizzarria riecheggia-

¹⁰ D. Porzio, *Introduzione* a J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1985, p. XII.

¹¹ Cfr. R. Quillot, *op. cit.*, p. 6.

¹² Insieme all'amico scrittore Adolfo Bioy Casares scrisse vari testi relativi a "Le inchieste del commissario Isidro Parodi", firmandoli Biorges.

¹³ D. Porzio, *Introduzione* a J.L. Borges, *Tutte le opere*, cit., p. XII.

¹⁴ F. Tentori Montalto, *Note del curatore*, in J.L. Borges, *Conversazioni*, Bompiani, Milano 1986, p. 5.

no in questo nipote di anglosassoni» per il quale tutto è in questione. D'altra parte scorrendo brevemente l'itinerario intellettuale e biografico di questo "anagraficamente scrittore argentino" emergono gli strati di un palinsesto: nascita nel 1899 a Buenos Aires in una famiglia di discendenti per le lotte dell'indipendenza per l'America Latina, famiglia in cui l'inglese era quasi lingua materna, adolescenza trascorsa in Europa, vari soggiorni a Ginevra, visitando Germania, Italia, Spagna, apprendimento di varie lingue non escluso lo scandinavo, in particolare professa sempre ammirazione per la ricca letteratura islandese, che vede come generatrice di quella germanica¹⁵. Nel 1924 il ritorno in Argentina dove per anni partecipa attivamente alla vita culturale di Buenos Aires e dal 1955 dirige la Biblioteca nazionale; non seguiamo i numerosissimi successivi vagabondaggi borgesiani in tutto il mondo, riconosciuto come grande scrittore ovunque, non premiato – ingiustamente – dal premio Nobel, trascorre gli ultimi anni della sua vita a Ginevra, cieco ormai da quando aveva 35 anni, e muore nel 1986.

Dal versante più strettamente filosofico nuovamente affiorano "fonti" contrastanti come la metafisica di Schopenhauer¹⁶ e l'empirismo inglese, ma anche richiami a Platone, Aristotele, profonde poesie dedicate a Eraclito e Spinoza, l'idealismo tedesco, in particolare Schelling, avvertito vicino per il suo "pensiero del mito"; antinomie che consentono di affermare come sia inessenziale la ricerca delle radici filosofiche di Borges, dal momento che l'interesse filosofico dei suoi testi va al di là della ricerca delle origini, delle somiglianze ecc.; Borges, pur provenendo dalla filosofia e letteratura, inventa un discorso nuovo che supera le distinzioni e inoltre arriva alle stesse verità colte dai grandi filosofi, quali Heidegger e Wittgenstein¹⁷.

Ad una reinterpretazione contemporanea di Borges quindi – oltre i distinguo – si offre una matassa difficile da sbrogliare, stretti intrecci e legami tra filosofia e poesia, forse il pensiero poetante di cui hanno parlato Heidegger e Zambrano.

Proprio a questa filosofia ci piace avvicinare Borges, perché in entrambi in-

¹⁵ Borges dichiara di aver appreso il tedesco attraverso la mediazione «della splendida lingua dei versi di Heine» per leggere in originale il libro di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, testo letto comunque dopo l'ardua immersione ne *La critica della ragion pura* di Kant, «opera che non capiscono neanche i tedeschi, e che in molti casi deve aver lasciato perplesso lo stesso Kant... A meno che non si ricordasse cosa aveva voluto dire», – ecco l'ironia di Borges –, così come si avvicina all'italiano leggendo la *Divina Commedia*, e dichiarando che il miglior modo per studiare una lingua sia per mezzo dei testi stessi." (*Borges uguale a se stesso*, intervista con Maria Esther Vasquez, cit., pp. 68-69).

¹⁶ «A un certo punto cominciai a leggere Schopenhauer. Oggi se dovessi scegliere un unico filosofo sceglierei lui. Se l'enigma dell'universo potesse essere espresso in parole credo che quelle parole si troverebbero nei suoi scritti»: cfr. *Abbozzo di una autobiografia* in *Elogio dell'ombra*, Einaudi, Torino 1971, p. 148. Più approfondita ricerca sulle fonti filosofiche di Borges nel nostro testo prossimamente in uscita.

¹⁷ Cfr. S. Champeau, *op. cit.*, p. 13 e p. 35.

nanzi tutto, irrompe una modalità espressiva, che rivela una peculiarità di pensiero innovativa e originale: non cercare nuove parole, nuove identità, nuovi soggetti, ma rivivere parole, identità, soggetti con una tonalità inusuale per il discorso filosofico, eppure ascrivibile in pieno a quell'ambito. In secondo luogo anche se talvolta Borges può apparire immerso, (e divertito) nel gioco intellettuale, sia l'argentino che l'allieva di Ortega y Gasset hanno avvertito il pericolo di una dicotomia tra vita e pensiero, tra verità e vita, e se Zambrano con maggiore consapevolezza ha colto con acutezza la crisi del cartesianismo e dell'idealismo di stampo ottocentesco, crisi divenuta sempre più evidente nella riflessione contemporanea, entrambi con percorso originale oltrepassano il razionalismo senza cadere in forme più o meno nascoste di irrazionalismo. Nei testi dei due autori si evidenzia la speculazione non già come una illuminazione, ma anzi quale frutto di un lungo travaglio, che tende tuttavia all'effettivo superamento dell'astrattismo razionalistico¹⁸. Il risultato sarà «quel pensiero appassionato» secondo le parole di H. Arendt di forte ed alta densità intellettuale, o poesia intellettuale che non manifesta insufficienza, ma indica una via altra: «mi credo pressoché incapace di pensare per mezzo di ragionamenti, io tendo piuttosto a pensare per mezzo del mito o comunque dei sogni, per mezzo delle mie invenzioni»¹⁹.

Mirabile espressione di questo nodo in una poesia di Borges dal significativo titolo *Il Principio*: «due greci stanno conversando: forse Socrate e Parmenide... il tema del dialogo è astratto. Talvolta alludono a miti nei quali entrambi non credono... Non polemizzano. E non vogliono né persuadere né essere persuasi, non pensano né a vincere né a perdere. Sono d'accordo su una cosa sola; sanno che la discussione è la non impossibile via per giungere a una verità. Liberi dal mito e dalla metafora pensano o cercano di pensare. Non sapremo mai i loro nomi. Questa conversazione tra due sconosciuti in un luogo della Grecia è il fatto capitale della storia. Hanno dimenticato la preghiera e la magia»²⁰.

Se ci ripromettiamo di cogliere "sul campo" tali intricati rapporti tra filosofia e poesia, in queste nostre osservazioni introduttive vorremmo sottolineare come per certi grandi poeti (e Champeau avvicina Borges a Hölderlin), sarebbe impervio fornire preventive definizioni di poesia e filosofia, o cercare i rispettivi limiti o confini, più interessante cogliere la novità o invenzione dei rispettivi discorsi, che ne dicono l'essenza: nei testi borgesiani l'infinita varietà di essi (poema, finzione, saggio, dialogo, romanzo giallo, poesie, milongas etc.) consente di caratterizzarli di volta in volta letteratura o filosofia, senza con questo confon-

¹⁸ Significativo il paragone metafora che Zambrano utilizza ne *La Tomba di Antigone*: la ragione filosofica e la ragione poetica sono come due legni che intersecandosi formano una croce. Cfr. M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, Ed. La tartaruga, Milano 1995, p. 50.

¹⁹ J.L. Borges, *Conversazioni*, cit., p. 75.

²⁰ J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. II, Mondadori, Milano 1985, p. 1341.

derli o amalgamarli, dal momento che lo scrittore argentino coglie un presupposto comune a metafisica e poesia, procedendo poi a una critica di entrambe, nel senso kantiano di entrambe, cioè di assegnazione dei limiti rispettivi.

Da un lato Borges con la sua opera stessa indica i confini della metafisica, cioè del pensiero concettuale che deve necessariamente ricorrere ai miti, ma insieme – e dall’altro – mostra i margini dell’impresa poetica stessa, che si “perde” e lo vedremo nelle ragnatele concettuali.

Si è detto della cecità di Borges si può completare affermando con Champeau che il poeta, cieco come l’uomo di una cecità ontologica, non potendo “uscire” dalla rappresentazione, si avvale dell’immagine poetica, che tuttavia rappresentando il non rappresentabile sarà inseparabile dall’esperienza metafisica e lo scrittore afferma continuamente la co-estensività di metafisica e poesia, e quando sostiene che la metafisica è una branca della letteratura fantastica, non ricorre a una *boutade*, così come quando afferma che si può filosofare a partire dalle finzioni²¹.

Io e l’altro

«Quadrupede all’aurora, ritto il giorno
Ed errante a tre piedi per il vano
Ambito della sera: così l’uomo,
Suo incostante fratello, era veduto
Dalla Sfinge, e la sera giunse un uomo
Che decifrò atterrito nello specchio
Della mostruosa immagine il riflesso
Della sua decadenza, il suo destino. Noi siamo Edipo».

Così Borges, in una poesia dal significativo titolo *Edipo e l’enigma*²², fornisce alla nostra lettura un’indicazione ermeneutica da percorrere: se alla riflessione contemporanea si offre l’enigma dell’identità, ricordando il contesto di riferimento sopra delineato, vogliamo adesso affrontare un nodo, che ancora vede a nostro parere la vicinanza di Borges con la filosofia dei nostri tempi, e cioè l’inesauribile (per la filosofia e per la letteratura) critica al soggetto cartesiano – la coscientizzazione della metafisica dopo Descartes – e la tematizzazione della soggettività nel rapporto riflessivo a se stessa e all’altro da sé.

È questo – come è noto – un ambito molto ricco e fecondo di proposte, ma anche inquieto, costituito dai molteplici sentieri della precarietà esistenziale, precarietà racchiusa già nella polisemanticità della parola *persona*: se in greco

²¹ S. Champeau, *op. cit.*, pp. 64 e ss.

²² J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. II, p. 161.

prima (*prosopon*), e in latino poi significa, come è noto, maschera, successivamente indicava il volto che un individuo assume per confrontarsi con il mondo; via via nella modernità, sostituita da – o considerata sinonimo di – individuo, *persona* esprime il soggetto nelle relazioni con il mondo e con se stesso, ma non si può dimenticare per esempio l'ambiguità della lingua francese in cui *personne* indica, oltre all'identità, la negazione di essa.

Questione che consente di cogliere la preveggenza di Borges nel momento in cui tale argomento mostra una grande attualità, tema condiviso in quanto urgente: «alla morte» del soggetto (e pensiamo a Foucault, a Lacan, a Camus, a Sartre), è seguita la necessità di ripensare la soggettività; da qui i vari filoni del soggetto attivo, che non si appiattisce nel ruolo sociale, o i rinnovati personalismi.

Fra le tante domande che Borges mutua dalla filosofia seguiamo l'interrogativo «chi sono io?» che nel suo disegno letterario diventa il cammino, ora faticoso, ora lievissimo, della rappresentazione di sé o meglio il desiderio di vedersi, cioè rappresentarsi come soggetto, e l'impossibilità di farlo. In lontananza si scorge la rappresentazione di 'sé come un altro', per dirla con Ricoeur, in quanto tale desiderio è intrecciato e arricchito dall'opposizione io-me, soggetto e alterità.

Tema ricchissimo, ma labirintico in Borges, che affrontiamo nel testo, *Venticinque Agosto 1983*²³, narrazione emblematica proprio in relazione a quanto sopra detto, circa il problema dell'identità; in particolare Borges nelle sue innumerevoli ginnastiche intellettuali argomenta sempre intorno a un soggetto rappresentato da un altro all'infinito, quindi una molteplicità (rappresentata) e un niente (come rappresentante): il soggetto è condannato alla conoscenza tautologica e ricordando Swift, Borges afferma: «io sono chi sono, conoscenza vuota e solamente grammaticale»²⁴.

Sembra risuonare in tali parole non solo la critica nietzscheana del progetto trascendentale, ma altresì le argomentazioni degli altri «maestri del sospetto», oltre a Nietzsche, Marx e Freud, che hanno dato inizio proprio ad un' *avventura del cogito* non ancora terminata: tali pensatori, portato il dubbio nella fortezza cartesiana stessa, nell'Io, non riconosciuto quale centro fondante razionalità, hanno mostrato come esso sia falsa coscienza. Il cammino della dissoluzione del soggetto può essere espresso paradigmaticamente con una amara constatazione di Foucault – di impronta borgesiana: «l'uomo è un'invenzione dell'archeologia del nostro pensiero ... esso sarà cancellato come una figura di sabbia sulla riva del mare»²⁵.

²³ J.L. Borges, *25 agosto e altri racconti inediti*, F.M. Ricci Editore, Parma-Milano 1980, pp. 15-22. Testo pubblicato nella collana La Biblioteca di Babele, in occasione dell'ottantesimo compleanno dello scrittore argentino.

²⁴ J.L. Borges, *Entretiens*, Gallimard, Paris 1967, p. 304.

²⁵ M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit. Su Borges e lo strutturalismo rinviamo al testo di prossima pubblicazione.

Il pensiero contemporaneo, affrontando l'enigma dell'identità, ha intrapreso un lungo itinerario, condotto da un *pensiero altro*, da un *pensare altrimenti* di cui parlano molti filosofi/e contemporanei, che per comodità si possono accomunare sotto il segno di pensiero della differenza (Heidegger, Lévinas, Ricoeur, Deleuze, Derrida, Irigaray). Sono tematiche molto note su cui non ci soffermiamo, considerando solo la fine del percorso ipotizzata dai vari pensatori o pensatrici: un io diverso, non l'io «sfera vuota di vetro dal vuoto della quale parla una voce estranea», come affermava Schopenhauer, – autore, si è detto, molto caro a Borges –, ma il soggetto altro, una identità mobile e fluida, plasmabile, portata anche ad esperienze dissipative, aleatorie²⁶.

Il pensiero contemporaneo dunque (sia in ambito analitico che continentale) abbandonato l'io monade intravede un soggetto nomade, nel quale l'identità collettiva frantumata dà luogo sia a individualità singole rinnovate, che a una trasformazione della realtà tutta.

Per Borges questo tema dell'identità si intreccia, con altri *topoi* del suo scrivere e pensare, quali il sogno, lo specchio (a cui si affiancano, ma non li affrontiamo in questa sede, le tigri, il cerchio, il tempo, il labirinto ...) luoghi, o metafore presenti nelle sue opere²⁷. Desideriamo pertanto rifletterci nello *specchio* borgesiano, partendo dal *labirinto* che egli stesso ha costruito con il presente racconto, per ribadire come l'enigma dell'identità sia stato uno dei suoi temi preferiti ed anche, in qualche misura, irrisolvibili, se non in un modo drammatico e, insieme, semplice. Privilegiamo, pertanto, il filo che, attraverso la narrazione (o il sogno) Borges tesse: la realtà, vista con un'ottica diversa dall'*ordinario*, comporta le conseguenze inaudite di una identità forse sdoppiata, comunque estraniata. Racconto breve, otto pagine in tutto, in cui Borges narra un'esperienza da lui vissuta, un itinerario che egli ha percorso (o forse sognato), in un crescendo di inquietudine al cui fondo aleggia la domanda drammatica già posta: «chi sono io?».

«Vidi sull'orologio della stazioncina che erano le undici di sera passate. Raggiunsi a piedi l'albergo. Sentii, come altre volte, la rassegnazione e il sollievo che ci infondono i luoghi molto noti. Il grande portone era aperto; l'edificio al buio»²⁸. Fin dalla prima riga, come è sua consuetudine, lo scrittore argentino non aiuta il lettore con lunghe descrizioni dei luoghi, non lo guida nel mondo, dove si svolgerà la vicenda narrata, ma sottintende che colui che lo legge sappia già dove egli si trovi. Con poche parole, quasi utilizzando un linguaggio

²⁶ Rinviamo da un lato alla nota distinzione ricoeuriana di *idem e ipse* nell'opera *Sé come un altro*, tr. it. Jaca Book, Milano 1990, dall'altro alla decostruzione ultima dell'identità, quale si ritrova nelle riflessioni di Derek Parfit e Judith Butler, per esempio, che in maniere diverse negano la possibilità di riferirsi ad una identità personale.

²⁷ E ci riferiamo anche alle antologie di autori reali o immaginari, che crea con Bioy Casares e Silvina Ocampo.

²⁸ Borges, *25 agosto e altri racconti inediti*, cit., p. 15.

cinematografico, con *un flash* ci spinge a guardare un orologio immaginario, eppure vero, che segna «le undici di sera» e ci costringe a camminare con lui per raggiungere non un albergo, ma «l'albergo» e con lui provare, alla vista di questo albergo, «la rassegnazione e il sollievo» nei confronti di un luogo non solo conosciuto, ma «abituale» per Borges: egli sa già di trovare il portone d'ingresso aperto e l'edificio buio.

Fino a qui, in fondo, niente di estremamente importante, siamo nella identità fenomenologicamente visibile: il soggetto Borges da una stazioncina si dirige ad un albergo già altre volte frequentato.

Gli specchi e i sogni

La riga successiva, tuttavia, trasforma immediatamente il racconto e crea nello scrittore, ma anche nel lettore, una non prevista crisi di identità: «stranamente, il padrone non mi riconobbe», eppure i *pallidi specchi* del vestibolo, ben noti a Borges e, quindi, anche al lettore che lo accompagna, *ripetevano* le piante del salone.

Rapido accenno agli specchi, termine carico in Borges di infinite referenze, metafora viva si potrebbe dire con Ricoeur, perché se in queste righe l'informazione è agli effettivi specchi di una stanza, successivamente, sia in questo racconto che in altri, il termine irrompe prepotentemente con tutta la sua valenza di doppio: Borges varie volte spiega di volersi richiamare all'idea tedesca di *Doppelgänger*, ma altresì al termine scozzese del *Fetch*, «che viene a cercare gli uomini per portarli all'altro mondo». Ma specchio²⁹ è anche il ricettacolo che capta non solo l'oggetto riflesso, ma tanti altri, forse il mondo intero e il tema di un oggetto ricettacolo attraverso tutta l'opera di Borges, culminando nella «descrizione» della biblioteca³⁰.

²⁹ Accanto allo specchio tuttavia Borges in *Fervor di Buenos Aires* unisce la strada e il patio, l'alcova e il salone, l'ombra concava, il luogo in cui i giocatori si riuniscono, infine il libro, oggetti o luoghi limitati, aperti sufficientemente per attirare o ricevere, chiusi per conservare.

³⁰ «L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno; la loro altezza, che è quella stessa di ciascuno piano, non supera di molto quella d'una biblioteca normale. Il lato libero dà su un angusto corridoio che porta ad un'altra galleria, identica alla prima e a tutte...Di qui passa la scala a spirale, che s'inabissa e s'innalza nel remoto. Nel corridoio è uno specchio che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale, perché questa duplicazione illusoria?) io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito... La luce procede da frutti sferici che hanno il nome di lampade...Io affermo che la Biblioteca è interminabile». J.L. Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Tutte le opere*, vol.I, cit., pp. 680 e ss.

In secondo luogo – ciò che più ci interessa – gli specchi dicono la «pluralità dell'io, l'io che è variabile, che siamo noi stessi e che siamo altri», concezione che in Borges assume sempre connotazioni di tormento se non di orrore³¹. Accuratamente Champeau annota come lo specchio sia anche una immagine platonica (il riflesso delle idee nella materia) e semplifica le possibili significazioni dello specchio proprio nelle accezioni di “rappresentazione” di cui Borges si serve, per esempio in questo racconto: gli specchi infatti rappresentano la molteplicità del mondo, ma insieme l'io stesso come molteplicità e dispersione, e qui si rinvengono altresì accenni plotiniani, o pensando al Novecento, forse lévinasiani, quando lo scrittore afferma: «pensare una cosa, è pensare la molteplicità ... l'uno è realmente molteplice». Un'altra accezione ancora considera lo specchio come deformazione, e anche come desiderio di unità, di ricongiungimento, dal momento che l'opposizione di un oggetto ad un altro è concepita da Borges come molteplicità che rinvia ad un archetipo perduto³², ed emerge come tali caratterizzazioni, in specie la nostalgia dell'unità, richiamino altresì fonti cristiane e Borges cita S. Paolo e la prima *Lettera ai Corinti* e interpreta ciò che si vede nello specchio non più come molteplicità, ma inversione «noi vediamo tutte le cose all'inverso. Quando crediamo di dare invece riceviamo»³³.

Infiniti altri passi si potrebbero ricordare relativi al tema degli specchi, un *idem* della narrazione e della poesia borgesiana, concordiamo con Porzio quando afferma «la sua letteratura è specchio non rassegnato delle nostre angosce, della crisi di identità che viviamo permanentemente pur eludendo il tragico quotidiano»³⁴.

Torniamo al racconto: il mancato riconoscimento è manifestato dal padrone che «[...] mi tese il registro. Presi la penna assicurata alla scrivania, la bagnai nel calamaio di bronzo e [...]»: Borges sembra ripetere atti consuetudinari, come quello di firmare il registro dell'albergo con una penna, oggetti a lui fin troppo

³¹ *Borges uguale a se stesso*, cit., p. 84. Ricordando la sua paura di bambino davanti a un armadio con tre ante di specchi, nei quali con sgomento si vedeva triplicato, aggiunge il timore di vedersi mutato nello specchio, e soprattutto di cogliere un aspetto spaventoso, ma da letterato raffinato non dimentica gli autori che hanno trattato questo tema: Poe, Stevenson, Dostoievsky, Hofmann, financo Pitagora, che afferma, vedendo un'immagine riflessa nell'acqua, un amico è un altro io: *op. cit.* p. 85. Ma in questa angoscia della deformazione riecheggia altresì Plotino, che afferma nell'*Enneade V* che la realtà la più semplice non ha il pensiero di sé, se l'avesse, sarebbe molteplicità. L'ossessione degli specchi – secondo l'interpretazione psicoanalitica – è dovuta alla inquietudine del bambino strappato dal corpo della madre alla nascita; la scoperta rafforza il dolore, l'intollerabile scoperta di essere altro (Cfr. Didier Anzieu, citato da Domenico Porzio, *op. cit.*, p. 94).

³² S. Champeau, *op. cit.*, p.36 l'autore si muove con grande competenza nella selva delle fonti filosofiche di Borges, mediate a suo parere anche dal filosofo Macedonio Fernandez, autore di un testo *La materia del nulla*, che in italiano offre una pregevole introduzione di Borges, nella quale lo scrittore dichiara tutto il suo debito.

³³ J.L. Borges, *Enquêtes*, Gallimard, Paris 1957, p. 180.

³⁴ D. Porzio *Introduzione a Tutte le opere*, vol. I, cit., p. XIII.

noti, ma la sua identità è, invece, ignota all'albergatore, che non lo riconosce.

Tuttavia, Borges non è ancora consapevole che la sua identità non coincida con il suo io, ma percepisce qualche crepa, quando firma, infatti, accade quella che egli definisce «la prima sorpresa»: «[...] Il mio nome, Jorge Luis Borges, era già stato scritto, e l'inchiostro era ancora fresco [...]». Borges, a questo punto, sa già e teme che l'altro 'Borges' abbia chiesto e ottenuto la camera n. 19, quella al secondo piano, la stanza «più alta dell'albergo», che egli abitualmente occupava: tutti dettagli che lo scrittore offre al lettore per far comprendere, come conoscesse bene il luogo. L'Autore sale di corsa, e sembra sapere cosa può attenderlo nella camera 19: «[...] sotto la luce spietata mi riconobbi. Sul piccolo letto [...] più vecchio, dimagrito e molto pallido, c'ero io [...]», ovvero il suo altro o l'altro in sé. Qui sembra aprirsi uno scenario di pathos angosciante, che può far pensare ad uno dei racconti del terrore, tanto cari a Borges, una specie di ossessione metafisica: il vedere sé come oggetto di rappresentazione e l'impossibilità di oltrepassare i confini di questa; giustamente Champeau definisce tale situazione «una coscienza infelice che conferisce al soggetto una radicale dimensione di alterità». Ma l'altro è sempre dato solo nella rappresentazione; pertanto, il pathos sembra quasi attenuarsi e sfocia in un dialogo: due attori sono presenti sulla scena, tuttavia il discorso forse si snoda non tra i due, ma fra Borges e se stesso.

«Che strano, afferma il più vecchio, siamo due e siamo la stessa persona [...]» ed aggiunge «[...] ma nulla è strano nei sogni». Sogno, allora; ma chi sogna? Il giovane Borges o il vecchio Borges? Sia l'uno che l'altro sono certi di sognare, ma il sogno, come altre esperienze quali il sonno (o l'incubo, il dolore, l'agonia) esprime per lo scrittore Borges, da un lato, il limite della rappresentazione, diremmo del pensare, dall'altro, e insieme, l'adesione-unione con l'universo, una sorta di *unio mistica*, come è stata anche definita. Ritorna la problematicità della rappresentazione e la sua complessità, talvolta la sua impossibilità che lo scrittore tenta di superare ricorrendo a metafore e miti (ritenendosi tuttavia nella buona compagnia di Platone), giochi d'immagini con cui Borges pensa la nozione di rappresentazione; ma essendo questa una espressione di alterità, il quadro che ne risulta è un labirinto in cui il concettuale si intreccia con il metaforico.

Il vecchio considera questo il «suo ultimo sogno», e lascia intravedere all'altro che si è suicidato, avvelenandosi: «con la mano mostrò il flacone vuoto», e «con una voce ingrata e priva di sfumature» spiega al più giovane che dovrà sognare molto prima di arrivare a questa tragica serata, che, attraverso squarci allusivi, frasi dette e non dette, si scopre essere il giorno successivo al loro compleanno, il 25 agosto 1983: l'uno (l'io) ha compiuto sessantun anni, l'altro ottantaquattro.

Di fronte a tale visione-incubo, a tale vertigine il giovane avverte nuovamen-

te l'angoscia: «tanti anni bisognerà aspettare». Ed il vecchio bruscamente: «posso morire in qualunque momento, posso perdermi in ciò che non so e continuo a sognare il doppio. Il faticato tema che mi diedero gli specchi e Stevenson»³⁵.

Il tema dello specchio ritorna e apre al fenomeno della rifrazione, del rifrangersi, cioè, infinito delle soggettività: ha inizio apparentemente una discussione letteraria, ma, in effetti, come nell'*Alice* di Lewis Carroll, assistiamo allo scendere dentro lo specchio; al suo interno non un solo Borges, ma due identità, e poi richiami colti agli scrittori amati: da Stevenson si passa a Shakespeare. Permane, tuttavia, una forte tensione, perché entrambi i protagonisti sanno che moriranno, e accanto alla difficoltà della rappresentazione secondo Borges, in questi passi si aggiunge l'orrore nel quale la vita stessa si rivela come condanna a esistere.

Lo specchio rinvia a sua volta per quanto si è detto al tema del sogno, anche questo argomento infinito e poliedrico in Borges, ci limitiamo al presente racconto, ma si manifestano sufficienti cifre: innanzi tutto il sogno è identificabile con l'atto di vivere (e viceversa), non solo, ma forse con civetteria Borges allude anche all'identificazione del sogno con la scrittura (teatro, poesia), delineata quale dramma in cui si è attori e autori, cioè identità sdoppiate e si ritorna circolarmente al tema dello specchio³⁶.

Sogno come incubo, – talvolta, tuttavia, è anche sonno rivelatore –, ma l'incubo come tutte le esperienze di questo tipo è insieme cammino verso l'unità e verso la molteplicità, cioè dissoluzione, ed è in tale duplice movimento che risiede lo splendore e l'orrore del sogno, quasi una scomparsa dell'io e dell'oggetto, e l'irruzione del molteplice, entrambi segnano il limite della rappresentazione. Esperienza limite come lo sono la vertigine e l'agonia.

Borges sembra dire: «Io sogno perché non posso pensare», ma Champeau evidenzia un'altra idea affermata dallo scrittore: nel divenire molteplice dell'incubo noi cogliamo l'universo non come in sé, né come è per un soggetto, ma quale è per esso stesso, vivente senza rappresentarsi. Il sogno allora è la vita stessa vivente.

Lo studioso francese riconosce l'impervietà di tali affermazioni, specie in ambito filosofico, da cui può derivare il rifiuto e l'accusa all'autore argentino di creare “finzioni o giochi letterari”, mentre si potrebbero qualificare come argomenti idealistici classici. Sulla scia di Borges Champeau invita, invece, a pensare rigorosamente il carattere non rappresentabile dell'universo, il sapere che la coscienza del mondo e di sé non è rappresentazione, che né l'io, né il

³⁵ Borges, *25 agosto e altri racconti inediti*, cit., p. 17.

³⁶ «ogni uomo ha la capacità estetica, e precisamente drammatica, che richiede il sognare. Ora a me accade questo ... quando sogno so di sognare. Cosa, a volte terribile, temo che succedano cose spaventose ... il più frequente è l'incubo del labirinto, ... e l'incubo è il labirinto»: cfr. *Conversazioni*, cit., p. 127. Sul labirinto rinviamo al nostro prossimo libro.

mondo, né il tempo (i tre termini che costituiscono il nostro destino) possono essere rappresentati, perché noi lo siamo e li viviamo³⁷.

Le categorie usate da Borges “simulacro, apparenza, essere sognato ecc.” non rinviano ad uno scetticismo facile, ma al vissuto in quanto non rappresentabile³⁸.

Ci piace chiudere questo nodo relativo al sogno con una poesia di Borges
Il sogno:

«quando gli orologi di mezzanotte elargiranno/un tempo generoso,/andrò più lontano dei rematori di Ulisse,/ alla regione del sogno inaccessibile/ alla memoria umana./ Da quella regione sommersa riscatto resti/che non comprendo bene.../Erbe di una semplice botanica,/animali un po' diversi/ dialoghi coi morti/volti che sono maschere/parole di linguaggi antichissimi/e a volte un orrore senza confronto/con quello che può darci il mondo./Sarò tutti o nessuno. Sarò l'altro/che ignorandolo sono, chi ha guardato/quest'altro sogno, la veglia. E la giudica con un sorriso rassegnato»³⁹.

Chi sogna chi?

Il giovane per *distrarre* il vecchio ricorda «proprio qui ... tanti anni fa ... iniziammo la minuta della storia di questo suicidio», ed il vecchio, finalmente, rivela dove si svolge il dialogo: «in quell'abbozzo avevo preso un biglietto per Adrogué e nell'Hotel Las Delicias ero salito alla camera 19, la più appartata, e lì mi ero suicidato».

Se il lettore, tuttavia, non ha bisogno di questi chiarimenti, che sembrano non aggiungere nulla al «racconto fantastico» (e ricordiamo che una volta Borges definisce la metafisica una branca della «letteratura fantastica»), la loro presenza è significativa per l'ulteriore scavo sull'identità. L'altro Borges afferma: «Per questo sono qui».

Ed entrambi sembrano *esaltarsi*. Inizia un dialogo-monologo concitato su chi dei due sia Borges, su chi dei due stia sognando, su chi dei due si sia suicidato. Alla lettura si offrono, da parte di uno scrittore che rifiuta l'etichetta di filosofo, alcune righe di vertiginosa filosofia: «Chi sogna chi? lo so che ti sogno, ma non so se tu mi stai sognando» afferma il vecchio, cui l'altro replica con sfida: «Il sognatore sono io».

«Non capisci», riprende il vecchio, «che l'importante è accertare se c'è un solo uomo che sogna o due che si sognano». Ed entrambi quasi contemporaneamente proclamano la propria identità: «Io sono Borges, che ha visto il tuo

³⁷ *Conversazioni*, cit., p. 31.

³⁸ S. Champeau, *op. cit.*, pp. 120 e ss.

³⁹ *Conversazioni*, cit., p. 129.

nome sul registro ed è salito». «Borges sono io, che sto morendo in Calle Mai più».

Quale il filo per orientarsi in tale labirinto? Quale il vero? «Ci siamo mentiti perché ci sentiamo due e non uno. La verità è che siamo due e che siamo uno».

Ora il giovane si irrita e domanda al vecchio cosa gli accadrà in tutti gli anni che intercorrono non più tra i due Borges, ma fra i due compleanni. I riferimenti diventano quasi un testamento letterario e alta poesia della memoria, e giunge a proposito un aforisma che Borges attribuisce a Antonio Machado (nuova situazione di sdoppiamento): «di tutta la memoria soltanto vale il dono illustre di evocare i sogni»⁴⁰. Siamo all'atto finale, mentre l'uomo anziano sembra trovare serenità nell'esperienza di parole condivise, il giovane è infastidito «perché ci somigliamo troppo. Odio il tuo volto, che è la mia caricatura, odio la tua voce, che è la mia scimmiettatura, odio la tua patetica sintassi, che è la mia».

Dopo l'esaltazione dei temi letterari che lo scrittore, il vecchio, ha ripercorso prima di arrivare al suicidio, assistiamo alla distruzione, da parte del giovane, dell'uomo e dell'artista, quasi un altro suicidio, ma solo letterario.

Il Borges vecchio muore, ma l'altro, guardandolo si rispecchia in lui e quasi perde la propria identità, ma soprattutto precipita nel nulla: «in un certo senso io morivo con lui; mi chinai angosciato sul capezzale, e non c'era più nessuno. Fuggii dalla stanza. Fuori non c'era il cortile, né le scale di marmo [...] Fuori mi aspettavano altri sogni».

Come sempre questo grande «artefice» di 'favole', letterarie ed esistenziali, mostra una realtà plurima, prismatica: delinea un dramma ed un attimo dopo rivela che è soltanto un sogno, annuncia che è solo un racconto, ma poi dichiara la sua stessa morte. L'uno e i molti, l'io e l'altro, l'io e il me: in questo brevissimo, ma intenso racconto lo scrittore, nel tentativo di pensare se stesso, si inventa un suo doppio, ma è una finzione («la verità è che siamo uno»), che si sostiene con un'altra finzione, quella di vedersi morto.

Tuttavia, ricordando quanto detto sopra sull'intreccio di metafisica e poesia, che genera quella che abbiamo definito una poesia intellettuale, ora aggiungiamo, in vista di una prima conclusione, che in Borges tale modalità espressiva (heideggerianamente) non indica l'impossibilità di accedere al concetto, ma un *dire altro* in cui mito, simbolo e concetto hanno la stessa dignità. In secondo luogo, percorrendo i sentieri relativi alla ricerca dell'identità Borges tenta il superamento del solipsismo, ma l'operazione non riesce, ed anche le più vertiginose finzioni esprimono questa impossibilità.

In poche pagine non emergono la ricchezza e funambolica creatività di uno

⁴⁰ *Il libro dei sogni*, cit., p. 107. «Che posso dirti povero Borges? si ripeteranno le sventure cui sei già abituato [...] i falsi ricordi, le lunghe enumerazioni, il buon maneggio della prosastica, le simmetrie imperfette che i critici scoprono con gioia, le citazioni non sempre apocriefe [...]».

scrittore che tuttavia può essere anche iscritto all'interno di una lunga tradizione filosofica ed estetica, dal *momento che i suoi non sono solo semplici giochi intellettuali, ma diventano una questione esistenziale*⁴¹, essendoci in lui alla radice un'angoscia e un'inquietudine, che nasce dall'assurdità della vita, «Borges non [le] vuole esprimere direttamente per non rischiare la retorica compiacente, ma richiamandosi a una metafisica idealista, forse espressione di difesa psicologica e di orgoglio stoico» (ivi), offre una accentuazione del sentimento tragico della vita, che pure voleva nascondere nel labirinto dei suoi pensieri.

⁴¹ R. Quillot, *op. cit.*, p. 8.

MADAME BOVARY SI È VERAMENTE SUICIDATA?
LE SFIDE DELLA LETTERATURA,
LE RISPOSTE DELLA FILOSOFIA

di *Carola Barbero*

Abstract: If M.me Bovary does not exist, what is the semantic value of “Emma Bovary committed suicide by eating a handful of arsenic”? If we think it’s a false sentence, then how could we distinguish it from other sentences, surely false, as “Madame Bovary committed suicide by falling under a train”? And what is the relation between the novel *Madame Bovary* and its many interpretations? Finally, what can we learn (acknowledging we can learn something) from literature? Here are some classical questions analytic philosophy of literature tries to answer, starting from the most thorny one, i.e. the one concerning what we mean by “literature”.

Keywords: Fictional Entities, Semantic Value, Interpretation, Metaphysics, Ontology.

Se Emma Bovary non esiste, come dovremmo giudicare l’enunciato “Emma Bovary si è suicidata ingerendo dell’arsenico”? Poniamo di volerlo considerare un enunciato falso. Nel caso, in che modo potremmo distinguerlo da altri enunciati, sicuramente falsi, del tipo “Madame Bovary si è suicidata buttandosi sotto un treno”? Poi, quale rapporto c’è tra il romanzo *Madame Bovary* e le sue tante interpretazioni? E infine che cosa possiamo imparare (ammesso che possiamo imparare qualcosa) dalla letteratura?

Queste sono alcune delle domande tipiche della filosofia della letteratura di stampo analitico¹, per affrontare le quali occorre innanzitutto partire dalla questione più spinosa concernente la definizione, ossia ciò che intendiamo per “letteratura”.

¹ Per una prospettiva analitica i testi principali di riferimento sono C. New, *Philosophy of Literature. An Introduction*, Routledge, London-New York 1999 e P. Lamarque, *The Philosophy of Literature*, Blackwell Publishing, Oxford 2009. Interessante e con un particolare valore didattico è l’antologia a cura di E. John, D. McIver Lopes, *Philosophy of Literature*, Blackwell Publishing, Oxford 2004. Per una esposizione in italiano di temi e problemi di filosofia della letteratura di stampo analitico mi permetto di rinviare a C. Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2013.

1. *Che cos'è la letteratura? Il problema della definizione*

Solitamente le definizioni individuano le proprietà essenziali di un oggetto in maniera tale da consentire di stabilire quali oggetti fanno parte di un dato insieme e quali no; nel nostro caso una definizione ci dovrebbe permettere di capire quali testi sono opere letterarie. Ci sono buone ragioni per pensare che non sia possibile individuare le condizioni necessarie e sufficienti per essere *letteratura*, dal momento che la letteratura non è un oggetto semplice, bensì un insieme piuttosto complesso di fenomeni di difficile caratterizzazione.

In prima battuta si potrebbe quindi sostenere, con Hirsch (1978), che non sia possibile tracciare i confini di che cosa sia *letteratura* in maniera netta e definita una volta per tutte, dal momento che tali confini sono vaghi e vengono continuamente cambiati (in base al periodo storico, alla critica letteraria e ai gusti dei lettori) i criteri utilizzati per tracciarli. Tuttavia, ammesso che si desideri comunque cercare una definizione e non ci si arrenda tanto presto, si può provare a proseguire nella ricerca. Beardsley (1973) propone di costruire tale definizione basandosi sulle caratteristiche semantiche delle opere letterarie: un'opera è *letteratura* se e solo se la sua creazione implica un uso imitativo del linguaggio. Un'idea alternativa potrebbe poi essere quella di definire la letteratura nei termini della fruizione, delle pratiche di lettura, anche se questo non farebbe altro che spostare il problema dalla letteratura alle pratiche di lettura. Lamarque e Olsen (1994) sostengono che le pratiche letterarie, in quanto dotate di valore estetico, siano necessariamente normative: leggere un testo di letteratura implica sempre valutarlo, esprimere un giudizio. Stecker (1996) invece crede che non ci sia un nesso privilegiato tra estetica e letteratura, dal momento che elementi estetici e non estetici si mescolano in egual misura nelle opere letterarie; inoltre sottolinea come il nostro atteggiamento verso la letteratura non debba necessariamente essere valutativo o giudicativo, potendo caratterizzarsi anche come semplicemente emotivo.

2. *Che tipi di cose sono le opere letterarie? La domanda metafisica*

Passiamo quindi a considerare il tipo di cose con cui abbiamo a che fare quando leggiamo le opere letterarie. Di che tipo di cose si tratta? Quali sono le condizioni di individuazione e di identificazione di tali oggetti? Possono essere considerati degli oggetti fisici? Chiaramente no. Infatti, sebbene le varie copie di *Madame Bovary* di Flaubert siano degli oggetti fisici, l'opera di per sé non è identica a nessuna delle sue copie. Potremmo dire che un'opera letteraria è un oggetto *generale* o *universale* che poi può avere diverse copie (o istanziazioni).

Wollheim (1980) sostiene che le opere letterarie siano *type* e che le copie siano *token*, dove il *type* è supposto condividere alcune, ma non tutte le proprietà dei rispettivi *token*, mentre se un *token* ha una proprietà necessariamente, allora quella sarà anche una proprietà del *type*. Per esempio, che *Madame Bovary* sia stato scritto da Flaubert è una proprietà del *type* e quindi anche una proprietà del *token*, mentre che il suicidio di Emma abbia luogo a pagina 237 è sì una proprietà del *token*, ma non del *type*.

Possiamo ulteriormente domandarci che cosa siano *essenzialmente* le opere letterarie e rispondere, con Urmson (1977) che si tratta, analogamente agli spartiti musicali, di istruzioni per la realizzazione. Un'altra posizione, difesa da Goodman e Elgin (1986), identifica invece le opere letterarie con le entità linguistiche componenti, ossia le sequenze di parole utilizzate per comporre l'opera. Questa posizione è stata molto criticata, tra gli altri, da Currie (1991), sulla base del fatto che sia alquanto riduttivo identificare le opere con parole o stringhe di parole, dal momento che in questo modo non si tiene conto del processo di interpretazione fondamentale per la comprensione di un'opera.

Al fine di comprendere con che tipo di oggetti abbiamo a che fare occorre anche esaminare casi paradossali come quello esposto da J.L. Borges (1939/2002) nel suo racconto "Pierre Menard, autore del *Chisciotte*": due opere possono essere identiche nella loro struttura linguistica e tuttavia risultare due opere distinte in quanto scritte da due autori diversi in due contesti diversi? Poi, è ben vero che se viene distrutta una copia, l'opera in quanto tale non viene distrutta, però se venissero distrutte *tutte* le copie, potremmo ancora legittimamente dire che c'è l'opera? Ampliando lievemente il campo d'indagine domandiamoci quindi: che cosa significa *creare* un'opera letteraria? Se, saltellando su un computer, una scimmia scrivesse parola per parola il romanzo *Madame Bovary*, saremmo autorizzati a concludere che la scimmia abbia prodotto una *copia* del romanzo di Flaubert oppure dovremmo sostenere che in quel caso avremmo a che fare con un *nuovo romanzo* che, per quanto identico nella struttura a quello scritto da Flaubert, è in realtà un'opera differente essendone lei l'autrice? Ma allora è possibile *creare* un'opera letteraria senza avere l'*intenzione* di farlo? E come dobbiamo considerare gli enunciati e i pensieri implicati nelle opere letterarie?

Secondo Searle (1979) e Currie (1985) nell'analisi di un'opera letteraria è fondamentale partire dalle intenzioni e dall'attività di creazione dell'autore dell'opera. Searle sostiene che l'autore, mentre crea, *fa finta* di asserire gli enunciati che usa nell'opera, e proprio per questo le normali convenzioni adottate per la valutazione degli enunciati possono essere messe da parte. Currie invece non crede che in quanto fa l'autore ci sia una intenzione di fare finta, bensì che sia questione di un ben preciso atto linguistico, quello di *raccontare una storia*, in cui l'autore chiede al lettore di *fare finta* di credere a ciò che gli viene raccontato (quindi non è l'autore che fa finta, è il lettore). Walton (1990) da parte sua,

anziché soffermarsi sull'intenzione dell'autore, pensa sia fondamentale cogliere la *funzione* delle opere di finzione che è quella di essere spunto (*prop*) per un gioco di fare finta (*game of make-believe*).

3. *Ci sono i personaggi letterari? La domanda ontologica*

I personaggi (anche chiamati “entità fittizie”) che troviamo nelle opere letterarie non esistono, per lo meno non come esistono gli uomini e le donne nel mondo reale. Il primo ordine di problemi che occorre affrontare è un problema classico di filosofia del linguaggio: se un nome come “Madame Bovary” non si riferisce di fatto a nulla, visto che non vi è alcuna entità corrispondente a tale nome, dovremo considerare i nomi delle entità fittizie come nomi vuoti (di riferimento nel mondo reale) e, di conseguenza, gli enunciati che li contengono come falsi? Una risposta positiva implicherebbe dover accettare che le entità fittizie non siano propriamente nulla e di conseguenza che non solo non si possa distinguere Madame Bovary da Anna Karenina, ma che non si possa nemmeno spiegare perché un enunciato come “Madame Bovary si è suicidata ingerendo dell'arsenico” è vero, mentre “Madame Bovary si è suicidata buttandosi sotto un treno” è falso, dal momento che, a rigore, dovrebbero essere entrambi falsi. Per queste e altre ragioni, alcuni filosofi hanno cercato di chiarire meglio lo statuto ontologico dei personaggi letterari. Riportiamo di seguito le posizioni principali.

La posizione eliminativista classica è quella appena esposta, tipica di coloro che, da Russell (1905, 1919) in poi, negano alle entità fittizie qualsiasi statuto ontologico. Poi, per spiegare fenomeni come quelli accennati, ricorrono, ad esempio Walton (1990), ai giochi di fare finta nei quali ci si comporta *come se* i nomi avessero un riferimento, anche se in realtà non è così. Secondo questa posizione, *letteralmente* non è vero che Anna Karenina esiste, però è *vero nella finzione* e, nei contesti appropriati, possiamo quindi fare finta che la finzione sia vera (Evans 1982, Brock 2002).

Sul versante opposto si colloca la posizione meinongiana (Meinong 1904, Parsons 1980, Routley 1980, Crittenden 1991), secondo la quale le entità fittizie *ci sono*, anche se *non esistono*. Tale posizione distingue un quantificatore ampio – che cattura tanto oggetti esistenti quanto oggetti non esistenti – da un quantificatore ristretto – che cattura solo oggetti esistenti. Si tratta di una mossa che consente di trattare enunciati come “Emma Bovary è la seconda moglie di Charles Bovary” come enunciati veri, con un preciso riferimento, senza con ciò costringere a qualsivoglia impegno sull'esistenza di Madame Bovary.

Assume invece una posizione intermedia chi rifiuta una ontologia meinongiana senza però cadere nell'eliminativismo, tenendo come punto fermo che quando parliamo di Madame Bovary, siamo indubbiamente impegnati con la

sua esistenza. Qui le teorie possibili sono almeno due. Una (Lewis 1978) considera le entità fittizie come esistenti, in carne e ossa, anche se non nel nostro mondo ma in altri mondi spazio-temporalmente e causalmente separati dal nostro; l'altra (Lamarque 1981, Van Inwagen 1977, Salmon 1999, Thomasson 1999) ritiene che le entità fittizie siano oggetti astratti, quindi esistenti a tutti gli effetti nel nostro mondo, anche se non come gli oggetti concreti (Madame Bovary non sarebbe infatti una donna, bensì un oggetto astratto più simile a un numero o a una legge).

Una teoria che riprende molte delle buone intuizioni presenti nelle varie proposte avanzate è quella di Voltolini (2006) il quale propone un approccio sincretista secondo il quale le entità fittizie sono entità composte che consistono sia di insiemi di proprietà, sia di elementi tipici del gioco di fare finta implicato dalla finzione. I personaggi letterari si caratterizzerebbero quindi come oggetti astratti (in quanto non situati nello spazio e nel tempo) che possiedono le loro proprietà internamente (secondo la duplicità dei modi di predicazione di matrice neomeinongiana) e sono correlati di insiemi di proprietà.

4. *Che cosa possiamo considerare vero nella finzione? Il problema della verità*

Le opere letterarie sono costituite da insiemi di proposizioni (Phillips 1999) a partire dai quali possiamo valutare che cosa considerare come vero o falso nella storia. Le tesi maggiormente accreditate sono la *Authorial View* – secondo la quale la storia è tutto ciò che c'è nelle intenzioni dell'autore – e la *Literal View* – per la quale la storia coincide con quanto è scritto nel libro. Entrambe presentano dei problemi: infatti per quanto ci sia indubbiamente un senso in cui l'opera è autonoma, è anche vero che essa è il prodotto dell'immaginazione dell'autore che l'ha creata e si inserisce all'interno delle pratiche pubbliche e culturali dei fruitori. Quindi, per quanto siamo autorizzati a considerare come vero quanto è letteralmente vero nella storia, è anche vero tutto ciò che si può ragionevolmente inferire dalle proposizioni che la costituiscono.

Oltre alle verità dell'opera in quanto tale, ci sono anche le verità concernenti i personaggi delle opere letterarie. Per esempio: è vero che Madame Bovary è una donna? Per rispondere, dobbiamo innanzitutto chiarire qual è il contesto di riferimento, se quello reale (tipico degli enunciati metatestuali, in cui “Madame Bovary è un personaggio inventato da Flaubert” è vero mentre “Madame Bovary è una donna” è falso) o quello fittizio (in cui abbiamo enunciati paratestuali e “Madame Bovary è una donna” è vero). Molto dipende quindi da quale contesto abbiamo eletto come rilevante per il nostro giudizio. Secondo alcuni, per esempio Thomasson (1999), l'unico contesto di cui occorre tenere conto per una indagine ontologica è quello reale, quindi quello degli enunciati metate-

stuali. A questo riguardo tuttavia c'è scarso accordo tra i filosofi.

5. *Qual è il contenuto delle opere letterarie? Descrizione, interpretazione, intenzione*

Di che cosa trattano le opere letterarie? Qual è il loro significato? Che cosa si intende per "interpretazione" di un'opera? Partiamo da quest'ultima domanda. Innanzitutto, quando si parla di *interpretazione* non si intende la *descrizione* dell'opera, infatti mentre la descrizione si concentra sugli elementi che compongono l'opera limitandosi ad analizzarli e ordinarli, l'interpretazione parte da tali elementi per fare delle inferenze. Però sarebbe scorretto pensare che tutte le inferenze a partire da una descrizione siano delle interpretazioni: l'interpretazione è un particolare tipo di inferenza che ha come scopo quello di fornire una spiegazione dell'opera in esame. Riguardo alle modalità del processo interpretativo, ci sono poi molte posizioni differenti: alcuni sostengono che sia indispensabile analizzare nel dettaglio la struttura dell'opera così da capire come essa sia in grado di veicolare un determinato significato e produrre particolari effetti; altri pensano che interpretare un'opera significhi collocarla in una tradizione; altri ancora infine ritengono che l'interpretazione debba ricostruire il processo creativo dell'autore all'interno di uno specifico contesto artistico e sociale.

Ovviamente si possono poi anche avere interpretazioni opposte di un'unica opera. Nel caso, come scegliere l'interpretazione giusta? Le posizioni possibili a questo riguardo sono almeno due: o si è *pluralisti* e si sostiene che le molteplici interpretazioni siano tutte ugualmente legittime, o si è *monisti* e si crede che l'interpretazione giusta sia solo una. Un argomento a favore dei pluralisti è quello che asserisce che se le interpretazioni sono inferenze a partire da descrizioni dell'opera e se le opere non hanno un'unica descrizione, allora le interpretazioni corrette di un'opera letteraria dovranno essere molteplici. Ma ci sono anche argomenti a favore del monismo, come quello esposto da Nehamas (1981) che suggerisce di inserire una sorta di ideale regolativo nell'interpretazione in virtù del quale il significato di un'opera letteraria si identifica con tutto ciò che può essere esplicitato da una interpretazione *ideale* del testo (questa posizione ammette quindi, almeno *idealmente*, un'unica interpretazione di un testo letterario, anche *se di fatto* a tale interpretazione potremmo non arrivare mai). Sebbene secondo questa proposta non si possa davvero dire di *avere* l'interpretazione ideale, la transizione da un'interpretazione all'altra può sempre essere considerata razionale e giustificata.

In maniera per certi versi simile a quella di Nehamas, Stecker (1994) difende il monismo dichiarandolo compatibile con alcune forme di pluralismo, forte dell'idea che le varie interpretazioni possono avere obiettivi diversi e servire per scopi differenti. Tanto Stecker quanto Nehamas ritengono inoltre che uno dei compiti dell'interpretazione sia quello di presentare il significato veicolato dall'opera secondo le intenzioni dell'autore. Anche Carroll (1992) sostiene che

sia importante riconoscere le intenzioni semantiche all'autore dell'opera, mettendo in luce come la maggior parte dei problemi tra intenzionalisti e anti-intenzionalisti potrebbero essere risolti semplicemente considerando i contesti relativi ai discorsi letterari come assimilabili ai contesti di conversazione normale: quando un autore legge il suo testo davanti al pubblico, così come quando parla con le persone in contesti normali, ciò che sta facendo è intraprendere un gioco linguistico, di comunicazione, anche se nel primo caso ha degli scopi differenti rispetto a quelli che ha nel contesto di comunicazione ordinario. Il problema che ci poniamo relativamente a "che cosa ci vuole davvero dire colui che ci sta parlando" non è diverso: in entrambi i casi si tratta di pratiche linguistiche. A questa posizione di Carroll si oppongono tanto Levinson (1992) quanto Shusterman (1988) i quali ritengono sia profondamente sbagliato assimilare le pratiche ordinarie di comunicazione linguistica alle pratiche letterarie minimizzando le differenze sussistenti nelle condizioni e nei criteri di valutazione e di interpretazione.

Ci sono poi autori secondo i quali le intenzioni dell'autore reale sono irrilevanti per l'interpretazione di un testo letterario dal momento che l'opera non è altro che il punto di partenza per le interpretazioni che devono tuttavia rispettare i criteri minimi di plausibilità, intelligibilità o interesse. Danto (1987) definisce questo atteggiamento verso le opere di "interpretazione profonda" (*deep interpretation*).

Levinson (1992) percorre una terza via tra intenzionalisti e anti-intenzionalisti, proponendo di individuare il nucleo centrale delle opere letterarie non tanto nel significato o nei significati degli enunciati che costituiscono l'opera presi in astratto rispetto all'autore o al contesto di creazione, bensì nella migliore valutazione e considerazione possibili di tali enunciati. A suo avviso non sono rilevanti le intenzioni dell'autore reale, quanto piuttosto quelle dell'*autore ipotetico* che è una creazione dell'interprete stesso e le cui intenzioni rispecchiano al meglio quelle intenzioni che poi di fatto risultano realizzate nell'opera. La soluzione dell'autore ipotetico – che consente di evitare l'anti-intenzionalismo senza ridurre la complessità dell'opera alle intenzioni dell'autore reale – presuppone una forma di *intenzionalismo ipotetico* per il quale al fine di ottenere la migliore interpretazione possibile dell'opera esaminata contano sia le intenzioni dell'autore reale sia quelle dei critici e dei lettori. A questo proposito non a caso Eco (1979) parla di «cooperazione tra il lettore (modello) e il testo» per interpretare al meglio l'opera letteraria riuscendo al contempo, da un lato, a non forzare il testo e la sua struttura, e, dall'altro, a garantire al lettore la libertà di interpretare e comprendere.

6. Quanto conta l'intenzione dell'autore? Intenzionalisti e anti-intenzionalisti

Nel dibattito tra intenzionalisti e anti-intenzionalisti si discute su quanto le intenzioni dell'autore siano importanti per cogliere il significato di un'opera letteraria. Partiamo dalla domanda di fondo: è vero che per comprendere un'opera letteraria dobbiamo cogliere le intenzioni di colui che l'ha creata? Stecker (2005) elenca quattro possibili risposte a questa domanda: a) sì, dobbiamo cogliere le intenzioni dell'autore perché il significato dell'opera coincide con ciò che l'autore vuole dire (intenzionalismo estremo: Knapp & Michels 1985); b) dipende, dal momento che le intenzioni dell'autore entrano in gioco solo là dove ci sono ambiguità o indeterminanze che devono essere chiarite (intenzionalismo vincolato); c) non sempre, perché le intenzioni sono importanti solo nella misura in cui sono esplicitamente comunicate (intenzionalismo esplicito); d) non necessariamente, poiché le intenzioni dell'autore sono una possibilità tra le altre di fissare il significato dell'opera (intenzionalismo moderato: Carroll 1992, Savile 1996, Stecker 1997). L'obiezione classica che viene mossa all'intenzionalismo estremo, è che spesso gli autori stessi non conoscono fino in fondo le proprie intenzioni (basti pensare a un autore che si contraddice – come Conan Doyle che dice che Watson ha una sola pallottola in corpo, ma una volta dice che ce l'ha nella spalla e un'altra volta che ce l'ha nella gamba – senza avere l'intenzione di farlo) e non è raro che le opere coincidano con delle intenzioni non realizzate. Ai quattro tipi di intenzionalismo occorre aggiungere anche la forma di intenzionalismo ipotetico menzionata in precedenza che, pur essendo d'accordo sul fatto che per afferrare il significato di un'opera letteraria si debba cogliere l'intenzione dell'autore, sostiene che tale intenzione non si identifichi con l'intenzione *reale* dell'autore, bensì con una intenzione ipotetica o virtuale suggerita dall'opera stessa.

Potremmo anche decidere di rispondere negativamente alla domanda di fondo e difendere un punto di vista radicalmente opposto, quello dell'anti-intenzionalismo (Beardsley 1958 e 1970; Wimsatt & Beardsley 1946). L'argomento-tipo degli anti-intenzionalisti è costituito da due premesse: a) l'intenzione dell'autore è rispecchiata nella sua opera oppure non è rispecchiata; b) se l'opera rispecchia l'intenzione dell'autore, allora non occorre cogliere l'intenzione in sé per comprendere il significato dell'opera; a cui segue la conclusione che c) se l'opera rispecchia l'intenzione dell'autore, allora non abbiamo bisogno d'altro per afferrare il significato; se invece l'opera non rispecchia l'intenzione di chi l'ha creata, allora l'intenzione è irrilevante e il significato dell'opera non si identifica con tale intenzione. Si tratta di un argomento piuttosto forte a sostegno dell'idea che conoscere l'intenzione dell'autore non equivalga a comprendere il significato della sua opera e che quindi l'intenzione dell'autore non sia

di per sé rilevante. L'obiezione più forte che è stata avanzata contro argomenti anti-intenzionalisti di questo tipo è che presuppongono che per comprendere il significato di un'opera ci si debba concentrare esclusivamente sull'opera, quando invece accade spesso che entrino a far parte della comprensione del significato di un'opera anche elementi extratestuali. A favore dell'anti-intenzionalismo l'argomento più convincente è invece quello che si richiama alla caratteristica "pubblica" delle opere d'arte (Nathan 2005): le opere d'arte sono create per essere fruite (lette, viste, toccate) pubblicamente e quindi il loro significato *deve* essere comprensibile (e quindi accessibile) in via del tutto autonoma rispetto alle intenzioni di coloro che le hanno create.

7. Ci emozioniamo davvero per la letteratura? Il paradosso della finzione

Il dibattito relativo a emozioni e letteratura (o poesia) è di vecchia data (risale almeno a Platone e Aristotele e alle loro diverse teorie sulla letteratura rispettivamente esposte nella *Repubblica* e nella *Poetica*), ma è tornato alla ribalta negli anni Settanta del secolo scorso in seguito a un provocatorio articolo intitolato "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?" (Radford 1975). La domanda alla quale i filosofi si sono sforzati di trovare una risposta può essere così sintetizzata: come possiamo provare emozioni reali verso ciò che sappiamo essere fittizio?

Prendiamo per esempio *Anna Karenina* di Lev Tolstoy. Alla fine del libro, la protagonista muore buttandosi sotto un treno e molto spesso accade che il lettore provi tristezza nel leggere della sua tragica fine. Alcuni filosofi ritengono che in questo caso si abbia a che fare con un paradosso, il *paradosso della finzione*, che sorge nel momento in cui, pur sapendo perfettamente che un personaggio fittizio come Anna Karenina non esiste, si prova tristezza per il suo suicidio. Come è possibile essere tristi per ciò che non esiste? Perché reagiamo emotivamente alla finzione come se trattasse di situazioni ed eventi reali, quando non solo sappiamo che non lo sono, ma ci comportiamo anche come se non lo fossero? Da qui sorge il paradosso che può essere così riassunto:

- (1) L è triste per la morte di Anna Karenina e L sa che Anna è una entità fittizia;
- (2) Credere nell'esistenza di ciò che ci rende tristi è una condizione necessaria per avere emozioni;
- (3) L non crede nell'esistenza di ciò che sa essere un'entità fittizia.

Per trovare una via d'uscita occorre negare almeno uno degli enunciati (1)-(3), dal momento che il paradosso nasce proprio dalla loro reciproca incompatibilità.

Le risposte principali date dai filosofi possono essere suddivise in quattro tipologie differenti (anche se Levinson 1997 ne individua sette, che tuttavia sono ricomprese in quelle qui di seguito elencate):

- 1 - La soluzione finzionalista (Walton 1990) nega (1) e lo sostituisce con un resoconto alternativo della nostra risposta “quasi-emozionale” alla finzione letteraria.
- 2 - La soluzione a-giudicativa nega (2) e introduce il concetto di un “contenuto cognitivo” (Lamarque 1981) delle emozioni costituito da pensieri non asseriti (e quindi privi dell’affermazione di esistenza tipica del giudizio: per avere emozioni non abbiamo bisogno di *credere*, ci basta *avere* o *intrattenere* un determinato contenuto cognitivo), sorta di assunzioni meinongiane (Meinong 1902).
- 3 - La soluzione dello stato d’illusione (Coleridge 1817) nega (3), difendendo una tesi secondo la quale il fruitore sarebbe in uno stato cognitivo di illusione o di momentanea confusione.
- 4 - La soluzione irrazionale (Radford 1975) non nega nessuno degli enunciati che compongono il paradosso, sostenendo semplicemente che gli esseri umani, in questo particolare frangente, si comportano in maniera irrazionale (in realtà quindi non si tratta di una soluzione, nonostante fornisca delle risposte alle varie questioni sollevate).

Prendiamo brevemente in esame le soluzioni al paradosso che hanno incontrato maggiore fortuna, ossia la 1 e 4. Secondo la prima una emozione è autentica quando comporta una credenza nell’esistenza dell’oggetto che la suscita e quindi le emozioni suscitate dalla letteratura non possono essere emozioni in senso proprio. In questi casi, secondo la soluzione finzionalista, abbiamo a che fare con *quasi-emozioni*, molto simili (per caratteristiche fenomenologiche) alle emozioni vere corrispondenti, ma non autentiche (non essendo in realtà altro che la risposta data dai partecipanti all’interno di un gioco di fare finta). Quindi il fatto che si reagisca con quasi-paura a una scena terrificante narrata, non implica che si abbia *realmente* paura, dal momento che la quasi-paura non è che la reazione a quanto sta accadendo nel gioco al quale stiamo partecipando. La soluzione irrazionale, da parte sua, non vede (come invece accade nella soluzione appena esaminata) una differenza di *tipo* tra la nostra reazione a situazioni reali e la nostra reazione a situazioni fittizie, e la mancanza della credenza nell’esistenza dell’oggetto che provoca l’emozione, anziché spingere, come nel caso precedente, a mettere in discussione l’autenticità delle emozioni provate, si limita a evidenziarne l’irrazionalità. Si tratta quindi di una soluzione secondo la quale abbiamo a che fare con emozioni genuine ma irrazionali, che sorgono naturalmente durante la fruizione di opere di finzione letteraria.

Tanto la soluzione finzionalista quanto quella irrazionale rispondono in ma-

niera convincente ad alcuni interrogativi sollevati dal paradosso, presentando tuttavia il difetto di avere costi teorici piuttosto elevati: nel primo caso, infatti, si chiede di rinunciare all'autenticità delle nostre emozioni, nel secondo di ammettere la nostra incoerenza o irrazionalità nel reagire emotivamente alla finzione.

8. *Che cosa si impara dalla letteratura? Il valore delle opere letterarie*

Il valore delle opere letterarie sembra risiedere in ciò di cui trattano, in come ne trattano e in quello che dicono su ciò di cui trattano. Non stupisce quindi che il dibattito sul valore della letteratura riguardi principalmente il valore cognitivo e la sua eventuale connessione con il valore estetico.

Le opere letterarie hanno una portata cognitiva? Se sì, quale? Secondo Stolnitz (1992) la letteratura non ha e non può avere alcun valore cognitivo perché gli enunciati che la costituiscono sono o banali o falsi. Secondo questa posizione il mondo della letteratura non ha nessuna verità, tranne quelle che abilmente importa da altri settori, e pertanto esula dal dominio della conoscenza. Wilson (1983) ritiene invece che le opere letterarie possano essere considerate fonte di conoscenza, anche se di un tipo particolare, quella proposizionale (il sapere *che*), da cui segue una forma di cognitivismo che riconosce alla letteratura il compito di fornire una importante conoscenza concettuale la cui acquisizione influisce sui nostri giudizi e sulle nostre posizioni teoriche. Contro l'idea che la letteratura veicoli una conoscenza di tipo proposizionale si pone Elgin (2002), secondo la quale le opere letterarie non aggiungono elementi rilevanti alla lista delle proposizioni che già conosciamo, ma ci spingono a riflettere sui nostri schemi concettuali stimolandoci a rivedere criticamente alcune nostre concezioni. Su un piano completamente diverso, Nussbaum (1990, cap. 5) difende la posizione secondo la quale la letteratura si caratterizza come una fonte di conoscenza specificatamente morale e ne rivendica, insieme a Lamarque e Olsen (1994), l'autonomia sottolineando come le opere letterarie abbiano un valore loro proprio, fondamentale per l'interpretazione e la valutazione delle opere, indipendente dal riscontro che queste possono eventualmente avere nella realtà.

Sull'imprescindibile valore cognitivo delle opere letterarie si esprime anche Gibson (2003) sostenendo che, a differenza di quanto accade nei saggi scientifici, la letteratura è cognitivamente importante perché aumenta la nostra capacità di riflettere e di affrontare, tramite i personaggi fittizi, situazioni che altrimenti non conosceremmo mai. Si tratta, secondo Gibson, di due tipi di conoscenza diversa che così si acquisiscono: da un lato c'è la conoscenza, tipica della scienza (*knowing*), dall'altro c'è una sorta di riconoscimento, spunto per la riflessione, che deriva dalla letteratura (*acknowledging*). Lamarque (2005), collocandosi

in una posizione parzialmente opposta rispetto a quella di Gibson, sottolinea come tutto ciò che i cognitivisti sostengono in termini di conoscenza e verità riguardo alle opere letterarie, possa anche essere riformulato senza utilizzare tali nozioni: le opere sono apprezzate dai fruitori perché soddisfano determinati interessi che questi hanno e che riguardano la struttura, il “taglio” dato all’argomento trattato, la molteplicità delle interpretazioni che ne possono derivare, e così via.

Da questa breve esposizione del dibattito sul valore della letteratura emerge come la discussione sia lontana dall’aver trovato risposte soddisfacenti. L’impressione generale è che nel dibattito tra cognitivisti e anti-cognitivisti, gran parte del disaccordo derivi semplicemente da differenti usi terminologici (ad esempio su che cosa si intenda per “valore cognitivo”, se solo il contenuto proposizionale o anche forme non proposizionali), inoltre, le stesse tesi cognitive si basano su assunti abbastanza controversi (e, se non controversi, comunque poco chiari), primo fra tutti quello secondo il quale l’immaginazione sarebbe uno strumento di conoscenza di verità attuali. Su questo versante un aiuto importante potrà forse essere fornito dalla filosofia della mente, dalle scienze cognitive e dagli studi sulla simulazione (Davies & Stone 1995a e 1995b). Come ben dimostrano i risultati di Damasio (1997 e 1999; Damasio & Tranel & Damasio 1991), infatti, le risposte emotive a situazioni genericamente non attuali, sono una caratteristica fondamentale del nostro repertorio cognitivo e la simulazione è fondamentale per l’organizzazione cognitiva e la gestione del comportamento. Sulla base dell’analogia tra simulazione e finzione, si può quindi arrivare ad argomentare a favore del valore cognitivo della finzione: se possiamo imparare e conoscere tramite le esperienze simulate, allora lo possiamo anche tramite le opere di finzione. Oatley e Gholamain (1997: 265-268) concentrano la loro attenzione precisamente sulla lettura come simulazione, richiamandosi al concetto aristotelico di *mimesis* e seguendo la proposta di Oatley (1992) di vedere la tragedia come simulazione di azioni umane. Oatley e Johnson Laird (1996) osservano inoltre come gli esseri umani amino trovarsi in stati emotivi, il che è particolarmente evidente nella finzione dove le persone possono fare esperienza di tali stati senza doverne subire le eventuali conseguenze; oltre a ciò si è rilevata una maggiore capacità di imparare o comunque memorizzare quei testi caratterizzati da un elevato contenuto emotivo: evidenza che sembra mettere in luce un rapporto stretto tra capacità di suscitare emozioni e capacità di venire appreso. Anche Nussbaum (1986, 1990 e 1994) sostiene, riflettendo sul concetto di *katharsis*, che abbiamo a che fare con un processo di tipo cognitivo: lasciandoci coinvolgere dalla letteratura, siamo indotti a simulare determinate azioni con gli effetti conseguenti. Quando siamo a teatro o leggiamo un libro ci concentriamo sulle nostre emozioni e riflettiamo su di esse così che possiamo capire meglio la loro relazione con le nostre credenze, le nostre azioni, i nostri

valori: anche questo è un modo per ampliare la nostra conoscenza. Influenzando la nostra razionalità pratica in maniera analoga a come fanno le emozioni simulate, le emozioni suscitate dalle opere di finzione esplicitano il loro ruolo strumentale già sottolineato da Aristotele e poi sostenuto da molti altri filosofi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Aristotele

Poetica, a cura di D. Lanza, Rizzoli, Milano, 1987.

Beardsley, Monroe C.

1958 *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, Brace and World, New York.

1970 *The Possibility of Criticism*, Wayne State University Press, Detroit.

1973 *Literary Theory and Structure*, Yale University Press, New Haven.

Borges, Jorge L.

1939 *Pierre Menard, autor del Quijote*, in *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956; tr. it. di F. Lucentini, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *Finzioni*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 36-47.

Brock, Stuart

2002 *Fictionalism about Fictional Characters*, *Noûs*, 36, pp. 1-21.

Carroll, Noël

1992 *Art, Intention, and Conversation*, in G. Iseminger (a cura di), *Intention and Interpretation*, Philadelphia, Temple University Press, pp. 97-131.

Coleridge, Samuel Taylor

1817 *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, in *Selected Poetry and Prose of Coleridge*, a c. di D. Stauffer, New York, Random House, 1951.

Crittenden, Charles

1991 *Unreality. The metaphysics of fictional objects*, Cornell University Press, Ithaca.

Currie, Gregory

1985 *What is Fiction?*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 43, pp. 385-392.

1991 *Work and Text*, «Mind», 100, pp. 325-340.

Damasio, Antonio R.

1997 *Descartes' Error*, Grosset/ Putnam, New York; tr. it. di F. Macaluso, *L'errore di Cartesio*, Adelphi, Milano, 2003.

1999 *The Feeling of What Happens*, Harcourt, New York; tr. it. di S. Frediani, *Emozione e coscienza. Sentire ciò che accade*, Adelphi, Milano, 2000.

Damasio, Antonio R. & Tranel, Daniel & Damasio, Hanna

1991 *Somatic Markers and the Guidance of Behaviour: Theory and Preliminary Testing*, in S. Levin. H. M. Eisenberg, A. L. Bentos (a cura di), *Frontal Lobe Function and Dysfunction*, New York, Oxford University Press, pp. 217-229.

Danto, Arthur

1987 *Deep Interpretation*, «Journal of Philosophy», 78, pp. 691-706.

Davies, Martin & Stone, Tony

1995a *Folk Psychology: The Theory of Mind Debate*, Blackwell, Oxford.

1995b *Mental Simulation: Evaluations and Applications*, Blackwell, Oxford.

Eco, Umberto

1979 *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano.

Elgin, Catherine

2002 *Art and the Advancement of our Understanding*, «American Philosophical Quarterly», 39, pp. 1-12.

Evans, Gareth

1982 *The Varieties of Reference*, Clarendon Press, Oxford.

Gibson, John

2003 *Between Truth and Triviality*, «British Journal of Aesthetics», 43, pp. 224-237.

Goodman, Nelson & Elgin, Catherine

1986 *Interpretation and Identity: Can the Work Survive the World?*, «Critical Inquiry», 12, pp. 567-574.

Hirsch, Edward H.

1978 *What Isn't Literature?*, in P. Hernadi (a cura di), *What Is Literature?*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 24-34.

Lewis, David

1978 *Truth in Fiction*, «American Philosophical Quarterly», 15, pp. 37-46.

Lamarque, Peter

1981 *How Can We Fear and Pity Fictions?*, «British Journal of Aesthetics», 21, pp. 291-304.

2005 *Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 127-139.

Lamarque, Peter & Olsen, Samuel H.

1994 *Truth, Fiction and Literature*, Oxford University Press, Oxford.

Levinson, Jerrold

1992 *Intention and Interpretation*, in G. Iseminger (a cura di), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia, pp. 222-255.

1997 *Emotion in Response to Art. A Survey of the Terrain*, in M. Hjort, S. Laver (a cura di), *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, Oxford, pp. 20-34.

Knapp, Steven & Michaels, Walter B.

1985 *Against Theory*, in W. J. T. Mitchell (a cura di), *Against Theory*, University of Chicago Press, Chicago, pp. 11-30.

Meinong, Alexius

1904 *Über Gegenstandstheorie*, in A. Meinong (a cura di), *Untersuchungen zur Gegenstandstheorie und Psychologie*, Barth, Leipzig, in *Gesammelte Abhandlungen, Gesamtausgabe bd. II*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1971, pp. 481-535; tr. it. di V. Raspa, *Sulla teoria dell'oggetto*, in A. Meinong, *Teoria dell'oggetto*, Edizioni Parnaso, Trieste, 2002, pp. 235-276.

1902/1910 *Über Annahmen*, Barth, Leipzig, *Gesammelte Abhandlungen, Gesamtausgabe bd. IV*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1977.

Nathan, Daniel O.

2005 *Art, Meaning, and Artist's Meaning*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 282-293.

Nehamas, Alexander

1981 *The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal*, «Critical Inquiry», 8, pp. 133-149.

Nussbaum, Martha

1986 *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cam-

- bridge University Press, Cambridge; tr. it. di M. Scattola, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- 1990 *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, New York.
- 1994 *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton University Press, Princeton.
- Oatley, Keith
- 1992 *Best Laid Schemes: The Psychology of Emotions*, Cambridge University Press, New York.
- Oatley, Keith & Gholamain, Mitra
- 1997 *Emotions and Identification: Connections Between Readers and Fiction*, in M. Hjort e S. Leaver (a cura di) *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, New York, pp. 263-281.
- Oatley, Keith & Johnson-Laird, Philip N.
- 1996 *The Communicative Theory of Emotions: Empirical Tests, Mental Models, and Implications for Social Interactions*, in L. L. Martin, A. Tesser (a cura di), *Striving and Feeling: Interactions Among Goals, Affect and Self-Regulation*, Mahwah, Erlbaum, pp. 1363-393.
- Parsons, Terence
- 1980 *Nonexistent Objects*, Yale University Press, New Haven.
- Phillips, James
- 1999 *Truth and inference in fiction*, «Philosophical Studies», 94, pp. 273-293.
- Platone
- Repubblica*, in Platone, *Dialoghi Politici, Lettere*, a cura di F. Adorno, Utet, Torino, 1996, Vol. III.
- Radford, Colin
- 1975 *How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?*, «Aristotelian Society Supplementary Volume», 49, pp. 67-80.
- Routley, Richard
- 1980 *Exploring Meinong's Jungle and Beyond*, Australian National University, Canberra.

Russell, Bertrand

1905 *On denoting*, «Mind», 14, pp. 473-493; tr. it. di A. Bonomi, *Sulla denotazione*, in A. Bonomi (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano, 1973.

1919 *Introduction to Mathematical Philosophy*, Allen & Unwin, London - New York; tr. it. di L. Pavolini, *Introduzione alla filosofia della matematica*, Longanesi, Milano, 1947.

Salmon, Nathan

1999 *Nonexistence*, «Noûs», 32, pp. 277-319.

Savile, Anthony

1996 *Instrumentalism and the Interpretation of Narrative*, «Mind», 105, pp. 553-576.

Searle, John R.

1979 *The Logical Status of Fictional Discourse*, in P. A. French et al. (a cura di), *Contemporary Perspectives in the Philosophy of Language*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, pp. 233-243.

Shusterman, Richard

1988 *Interpretation, Intention, and Truth*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 3, pp. 399-411.

Stecker, Robert

1994 *Art Interpretation*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 52, pp. 193-205.

1996 *What is Literature?*, «Revue Internationale de Philosophie», 50, pp. 681-694.

1997 *Artworks: Definition, Meaning and Value*, Pennsylvania State University Press, University Park.

2005 *Interpretation and the Problem of the Relevant Intention*, in M. Kieran (a cura di), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Blackwell, Oxford, pp. 269-281.

Stolnitz, Jerome

1992 *On the Cognitive Triviality of Art*, «British Journal of Aesthetics», 32, pp. 191-200.

Thomasson, Amie L.

1999 *Fiction and Metaphysics*, Cambridge University Press, Cambridge.

Urmson, James O.

1977 *Literature*, in G. Dickie e R. J. Sclafani (a cura di), *Aesthetics: A Critical Antho-*

logy, St. Martin's Press, New York, pp. 334-341.

Van Inwagen, Peter

1977 *Creatures of fiction*, «American Philosophical Quarterly», 14, pp. 299-308.

Voltolini, Alberto

2006 *How Ficta Follow Fiction*, Springer, Dordrecht.

Walton, Kendall

1990 *Mimesis as Make-Believe*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).

Wilson, Christopher

1983 *Literature and Knowledge*, «Philosophy», 58, pp. 489-96.

Wimsatt, William K. & Beardsley, Monroe C.

1946 *The Intentional Fallacy*, «Sewanee Review», 54, pp. 3-23.

Wollheim, Richard

1980 *Art and its Object*, Cambridge University Press, Cambridge.

DIDATTICA DELLA FILOSOFIA

LA FILOSOFIA PER ADULTI UN'ESPERIENZA

di Carlo Pesco

Mi sono sempre domandato che cosa spingesse adulti ed anziani a iscriversi numerosi ai corsi di filosofia presso le cosiddette università popolari o della terza età. La mia esperienza di insegnante di filosofia per adulti, molteplice e diversificata per il luogo, per il tempo e per la tipologia dell'utenza, mi ha consentito di pervenire ad alcune risposte. Quando l'adulto torna in formazione alla base c'è sempre una profonda curiosità che non si è spenta nel tempo e che anzi la maggior libertà dagli impegni quotidiani – familiari e professionali – torna a legittimare con forza. Con l'*Uniporto* di Porto Recanati la mia esperienza è iniziata sette anni fa¹: lì ho incontrato persone curiose e motivate. Per la maggior parte si tratta di persone sopra i cinquanta anni; alcuni di loro della filosofia hanno reminiscenze liceali, altri dispongono soltanto di conoscenze tecniche ed altri ancora hanno frequentato solo la scuola dell'obbligo. Questi ultimi rappresentano per me gli interlocutori privilegiati. È il loro bisogno di trovare nella filosofia un aiuto al pensare quotidiano ed anche qualche risposta ad interrogativi ancora aperti che guida le mie scelte sia contenutistiche, sia metodologiche. Detto altrimenti, è sulle loro esigenze che modulo i miei interventi; il livello di utilità ai loro bisogni formativi è l'obiettivo delle mie lezioni; la loro comprensione e partecipazione diventano il parametro di qualità del mio lavoro. Il mio linguaggio privilegia semplicità, linearità, chiarezza e, quando ricorre a citazioni latine o greche, queste ultime vengono immediatamente tradotte e rese comprensibili. Alla base agisce il convincimento pedagogico che tutto possa essere insegnato a tutti², a condizione che si utilizzino linguaggi adeguati e, soprattutto, che colui che deve apprendere sia fortemente motivato a farlo. Torna, dunque, l'antica questione se il sapere filosofico sia un sapere per tutti

¹ Precedentemente e parallelamente ho svolto esperienza analoga a Camerano e ad Osimo: pur nella specificità che caratterizza ogni esperienza particolare, numerose sono le ricorrenze, prima fra tutte l'alto coinvolgimento degli alunni al lavoro filosofico.

² Il riferimento è all'ideale pansofico di Jan Amos Komensky (1592-1670): *omnia omnibus docere*.

o solo per alcuni; se debba abitare la piazza, la città, la strada, oppure il liceo e l'accademia. I corsi che svolgo all' *Uniporto*, da un lato richiamano al rigore delle aule liceali ed accademiche, e dall'altro riportano alla vivacità della piazza senza della quale forse non sarebbe mai nata la filosofia occidentale. Ciò che motiva questi particolarissimi studenti che frequentano le mie lezioni – in un numero che va da trentacinque ai sessanta – è la ricerca di un confronto tra il loro personale modo di sentire e vivere i grandi problemi della vita e la risposta colta che la tradizione filosofica ha conservato e tramandato. La consonanza tra il vissuto personale degli studenti e il pensiero filosofico – obiettivo estremamente ambizioso nell'insegnamento liceale – negli adulti viene raggiunta in modo naturale e spontaneo e rappresenta la condizione necessaria per ogni ulteriore apprendimento. Essa è il filo rosso che attraversa sia le forme più tradizionali di insegnamento, come la "narrazione" filosofica di tipo storicistico, sia le forme più ardite, come la lettura dei testi filosofici, o la contestualizzazione storico-filosofica delle problematiche ricorrenti nella storia dell'uomo, come la libertà, l'io, la felicità...: «[...] su queste cose gli uomini e le donne si interrogano naturalmente, perché esse strutturano il modo in cui pensiamo al mondo e al nostro posto in esso. Sono, inoltre temi su cui i filosofi hanno avuto qualcosa da dire»³. Quando ci cimentiamo nella lettura dei testi filosofici – in forma antologica o anche di intere brevi opere, selezionate con cura – gli alunni seguono ogni spiegazione in silenzio, intervenendo per chiedere chiarimenti o esprimere considerazioni o per conoscere altro. La lezione diventa occasione per riflessioni partecipate di etica e politica o di vita quotidiana.

Per preparare un'ora di lezione a volte non mi basta l'intera settimana (gli incontri hanno cadenza settimanale): è un lavoro che mi fa riscoprire ogni volta la gioia dell'insegnamento, prefigurandomi – mentre preparo la lezione – quel momento sempre intenso di stimoli reciproci in cui menti non più giovani, con tanta storia da ricordare e tanta da dimenticare, si aprono con energia nuova al pensiero. Le soddisfazioni poi non mancano: nella scorsa estate un'allieva, che aveva incontrato la filosofia solo attraverso le mie lezioni, mi ha chiesto alcune pagine di filosofia da portare con sé durante il "cammino di Santiago". Questo ulteriore bisogno di conoscenza, implicito nella sua richiesta, è stato per me la ricompensa più grande, come lo è stato, nell'esperienza di Osimo, l'entusiasmo manifestato da un'impiegata di banca al suo primo incontro con la filosofia ed il bisogno di approfondimento che ne è derivato. Ed infine, dal ricorrente protrarsi delle lezioni oltre l'orario stabilito, per il ricorrere di domande, osservazioni, considerazioni, ricavo l'idea che le persone, malgrado il semplicismo e la banalizzazione dilaganti nella cultura di massa, non desiderano risposte semplici ai loro problemi complessi, semmai cercano una guida, un metodo,

³ S. Blackburn, *Pensa*, Il Saggiatore, Milano 2001, p. 11.

uno stimolo per continuare a pensare. «Gli esseri umani sono instancabilmente capaci di riflettere su se stessi. Noi possiamo fare qualcosa solo per abitudine, ma poi cominciamo a pensare su questa abitudine; possiamo pensare in modo abitudinario, m poi riflettiamo su che cosa stiamo pensando [...] per rispondere dobbiamo riflettere sulle nostre posizioni, sulla nostra comprensione di quello che stiamo dicendo, sulle nostre fonti di riferimento»⁴.

Per essere loro di un qualche concreto aiuto, occorre che noi insegnanti lavoriamo con umiltà, nella convinzione che se ognuno di noi è diverso dall'altro per quel poco che sa, siamo accomunati per le tante cose che tutti ignoriamo e sulle quali abbiamo bisogno continuamente di esercitare il nostro pensiero. L'accoglienza che l'altro – in questo caso gli alunni – ci riserverà sarà commisurata alla nostra capacità di accogliere il suo bisogno.

⁴ Ivi, p. 14.

CONVEGNI E INFORMAZIONI

“Lampi d’agosto” *Cinema e filosofia* Tre film sulla Bellezza

Giunto ormai alla sua quarta edizione, il ciclo di tre serate di cinema e filosofia “Lampi d’agosto”, tenutosi a Francavilla al Mare, nei giorni 20-21-22 agosto 2013, ideato e curato dal prof. Umberto Curi di Padova, noto per i numerosi libri dedicati a letture filosofiche del cinema, e da Carlo Tatasciore, presidente della locale sezione SFI di Francavilla al Mare, può considerarsi un atteso e consolidato appuntamento estivo per quanti, sempre più numerosi, si appassionano al suggestivo abbinamento di visione di film introdotti da Curi e loro commento conclusivo seguito da animato dibattito. Il tradizionale filo conduttore rappresentato dalla scelta di un regista (nelle scorse edizioni Clint Eastwood, Christopher Nolan e Peter Weir), è stato quest’estate sostituito dalla proposta di un tema comune alla scelta dei film, “La bellezza”. *Primo amore* di Matteo Garrone (2004), *Parla con lei* di Pedro Almodóvar (2002), entrambi in visione integrale, e *American beauty* di Sam Mendes (1999), proposto in alcune sequenze, sono stati i film dai quali Umberto Curi ha tratto ispirazione per un percorso di pensieri da offrire alla discussione. Che il cinema vada considerato “non soltanto una espressione artistica, ma soprattutto una forma di pensiero, che richiede perciò adeguate categorie di analisi e di interpretazione” è l’assunto che Curi ritiene ormai non più discutibile, alla luce della tradizione a suo tempo innovativa introdotta dalla cultura francese, da Maurice Merleau-Ponty a Gilles Deleuze ai più recenti lavori di Jacques Derrida e Jean Luc Nancy. A patto, però, come lo abbiamo sentito ribadire a Francavilla, che non si scambi il “filosofico” proprio del cinema con l’impegnativo e addirittura il pesante, il meno comprensibile. Al contrario, bisogna sbarazzarsi di ogni pregiudizio classificatorio e “accostarsi alle opere cinematografiche con un atteggiamento nuovo, cercando di cogliere in esse il ‘pensiero’ che vi è depositato”. La guida, poi, in presa diretta di “un filosofo al cinema” (è il titolo di uno dei libri di Curi, del 2006) è ciò di cui il pubblico dell’iniziativa estiva francavillese può avvantaggiarsi.

Chi ha seguito Curi nello scavo filosofico e interpretativo da lui condotto nell’opera cinematografica sa qual è il filo rosso che a suo avviso lega mito, tragedia greca e cinema, arte contemporanea per eccellenza: ri-creare, attraverso narrazione verosimile ed immagini, vita e realtà nelle domande di senso e di verità che gli uomini pongono da sempre. Narrazione e immagini, inoltre, fanno sì che tutti possano partecipare con *pathos* a ciò cui stanno assistendo, ovvero con quella vasta e complessa gamma di emozioni e sentimenti, suscitati nell’opera d’arte in maniera coerente alla specificità della stessa, come insegna la *Poetica* di Aristotele. Il cinema, quindi, costituisce nella contemporaneità, il mezzo artistico tecnologicamente privilegiato di produzione di immagini, in trame narrative, peraltro, che “manomettono” il tempo, esaltando al massimo la potenzialità narrativa stessa (come ben aveva capito Deleuze) e ciò ne fa legittimamente l’erede della originaria produzione mitologica e tragica dell’antichità.

Nei “Lampi d’agosto” francavillesi, il tema della bellezza è stato riproposto attraver-

so dei film che, secondo Curi, ne mettono in luce un aspetto fondamentale: la ricerca spasmodica della perfezione a partire da una condizione inappagata e angosciata di finitudine umana. Nei primi due film proposti, poi, essa diventa ossessione “superba” di plasmare la realtà. Il mito di Pigmalione, narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, suggerisce la chiave interpretativa di due film molto diversi tra loro. Come Pigmalione, insoddisfatto della realtà (femminile), amava solo la statua di perfetta bellezza di donna da lui stesso creata, così Vittorio nel film di Matteo Garrone, “sogna di costruire una donna che corrisponda al proprio anelito verso l’assoluto”. Pigmalione è scultore e Vittorio è orafo, erede della grande tradizione orafa vicentina (e Vicenza è la città, fotografata con straordinaria intensità espressiva, in cui la vicenda tragica di *Primo amore* prende origine e si compie) ed entrambi agiscono per perseguire il loro scopo, plasmando la materia del corpo bello da produrre per eliminazione e sottrazione. Come dall’oro grezzo Vittorio fa emergere la luce, così dal corpo fiorentino, ma per lui inaccettabile, di Sonia vuole trarre, come dice lui stesso, “un corpo che si accompagna alla testa”, costringendolo ad un dimagrimento mortale. L’ispirazione (di chiara matrice platonico-plotiniana, come ha sottolineato Curi) alla perfezione della bellezza, si trasforma in una disperata ossessione. Attraverso anche la sottolineatura di particolari tecniche di ripresa cinematografica utilizzate dal regista, il filosofo ha invitato il pubblico ad individuare quella trama di scene in cui Vittorio, esercitando l’arte del plasmare la materia sul corpo di Sonia, lungi dal raggiungere, come avrebbe voluto, nella bellezza perfetta di lei una superiore pienezza per entrambi, ha solo anticipato il processo di decomposizione dello stesso corpo, rendendo “più prossima e imminente la morte, senza che alcuna luce sia giunta a squarciare il buio angoscioso che avvolge le ultime sequenze del film”.

Nel film di Almodóvar l’infermiere Benigno, altro novello Pigmalione, ama il corpo di una giovane donna, di cui si era innamorato da lontano, che ora è in coma, e se ne prende cura con dedizione assoluta, come appunto fa Pigmalione con il corpo privo di vita da lui creato, in quanto ritenuto “l’espressione più compiuta ed in ogni senso perfetta dell’essenza muliebre”. Il parlare di Benigno con la donna in coma non è allora un vero dialogo con l’altra, è un volerla plasmare, ricondurre a sé, e ciò è tanto vero che l’uomo veramente innamorato dell’altra donna in coma, la torera mortalmente ferita dal toro, non riesce a parlarle, consapevole di averla già perduta. Curi ha invitato a non leggere il film, come molti hanno fatto, attraverso problematiche etiche e bioetiche, o cercando in Benigno forme di patologia mentale. Quella dell’infermiere non va interpretata come inspiegabile follia, ma come lucida coerenza nel perseguire il suo ideale di perfezione dell’amore e l’intero film risulta così una radicale interrogazione sullo statuto stesso dell’amore nelle sue connessioni con la bellezza, il possesso, l’unione, la morte. Anche Almodóvar, come Garrone, vede nel narcisistico possesso dell’altro/a l’esito tragico dell’amore. In *Parla con lei* al tornare in vita della donna, apparente vittoria dell’amore di Benigno, si contrappone l’auto-soppressione dell’uomo.

E da quale “bellezza americana” sono attratti i protagonisti del noto film di Sam Mendes? Nell’alternativa posta da Plotino tra vera bellezza che risplende e redime, facendo tornare l’anima nel dominio delle pure essenze, e bellezza dell’effimero mondo sensibile, che condanna l’anima a rimanere in contatto unicamente con ombre delle idee, non c’è dubbio che i protagonisti del film rimangono bloccati alle illusorie immagini del mondo sensibile, prigionieri di una “bellezza” che non offre loro scampo,

ma al contrario li sospinge in profondità tenebrose. La difficile scelta delle sequenze da proporre al pubblico, frutto anch'essa, come ha fatto notare Tatasciore, di un ulteriore intervento interpretativo, ha isolato i momenti fondamentali di un angosciante percorso attraverso l'ordinaria bellezza di vite apparentemente del tutto normali, ma intrise della bruttezza anonima di un quartiere dalle strade uguali a tante altre "di case tutte simili, di riti quotidiani inalterabili, di squallidi compromessi, di piccoli innominabili vizi privati", fino all'epilogo in cui la violenza esplose in tutta la sua volgarità. Come già scriveva Curi in *Ombre delle idee* (Pendagrone, Bologna 2002), nella sequenza aerea con cui comincia il film, interamente riproposta, "l'occhio della telecamera scende dall'alto, schiacciando il protagonista sul letto, inchiodandolo senza scampo a quell'unico mondo sensibile al quale egli ha scelto di appartenere senza riserve né residui" (p.15). Lester (il protagonista) si illude di vedere la bellezza nell'immagine radiosa della giovanissima compagna di scuola della figlia, ma l'atteso evento di svolta nella mediocrità della sua vita lascerà il posto ad altrettanta misera mediocrità. L'unico che sia riuscito a intravedere qualcosa della "bellezza in sé" è – come lui stesso confessa all'amica, figlia di Lester – il giovane Ricky, "figura anomala rispetto all'ordine organizzato della bellezza americana". "Nella morte anonima di una barbona assiderata – ha riassunto Curi – Ricky ha potuto cogliere lo sguardo di Dio, e con esso l'epifania della bellezza". Non lo sguardo di Narciso innamorato della sua immagine riflessa, sguardo che lo perde, ma quello che veramente vede l'altro/a (anche come Altro) è l'unico capace di incontrare la bellezza. Il tema dell'altro, che sia la Sonia di *Primo amore* o l'Alicia di *Parla con lei* o la barbona di *American beauty* è dunque tornato, nelle introduzioni di Curi e nelle riflessioni e domande del pubblico, a indicare una traccia da seguire: l'autenticità della bellezza può essere cercata là dove l'Altro è riconosciuto come tale e non come riflesso di sé. Altrimenti la condanna all'angoscia della miseria umana non ha via d'uscita.

Questi e numerosi altri sono stati gli spunti emersi nelle tre serate di cinema e filosofia, attese ormai da molti nell'estate francavillese, a testimonianza del fatto che la vacanza e il mare non spingono solo al *divertissement*, ma, nella giusta atmosfera, possono fare da sfondo ad una vivace pratica del pensiero.

Maria Pia Falcone

* * *

Arte e follia

La Scuola estiva 2013, come ogni anno promossa dalla Società Filosofica Romana, si apre nella Sala Verde della Casa Lassalle a Roma con una introduzione di Maria Teresa Pansera, direttrice dei lavori. Il tema, *Arte e follia*, sarà sviluppato, precisa la Presidente, più in relazione al concetto di follia, che come approfondimento degli aspetti relativi all'arte, proprio seguendo il taglio dato all'argomento da Foucault, per il quale la follia è una nuova possibile espressione dei nostri sentimenti e una forma di sapere; anzi, rivela senz'altro il 'troppo' sapere, che sottolineavano anche i latini con il termine 'follis', cioè 'sacco pieno e straripante'. Fra la fine dell'800 ed il primo '900, con Nietzsche, Freud e Jung la diversità viene ripensata in un orizzonte kantiano, come frutto dell'attività

immaginativa, e, quindi, come vera e propria creatività e originalità. Infine, in tempi molto recenti, con Basaglia, cade l'idea dell'internamento e si preferisce concedere una esistenza "assistita", ma libera di esprimersi, a chiunque, anche ai "malati" di mente.

Prende spunto da questo *excursus* storico che giunge al '900, nel quadro ritratto da Maria Teresa Pansera, Raimondo Guarino, che colloca negli anni Quaranta del secolo scorso il primo grande pioniere moderno della lotta alla psichiatria, come sistema "scientifico" di neutralizzazione della differenza: Antonin Artaud. Portato nel territorio dell'internamento fin dal 1938, trasferito poi nella clinica del dr. Ferdière e, successivamente nel '46, in quella del dr. Delmas, Artaud inizia un percorso di approfondimento del condizionamento, che lega la sua parola e i suoi disegni alla presenza e all'influenza della clinica psichiatrica sulla sua persona. Egli scrive e riflette sui prodotti della sua arte, ben consapevole che essa è lo scarto fra la vita e l'esistenza e la reazione che suscita non può che rinviare più in generale alla dialettica che intercorre fra gli artisti e i loro psichiatri. In seguito alla grande mostra su Van Gogh, che fu inaugurata a Parigi all'Orangerie, nel 1947 A. Artaud si convince a scrivere il saggio *Van Gogh le suicidé de la société*, dalle cui pagine il grande pittore emerge come figura di 'illuminato', capace di replicare alla interpretazione clinica; di uomo che si ribella alla violenza esercitata dal potere medico e da quello sociale. Van Gogh è per Artaud il più grande, proprio perché è consapevole del suo stato di salute e sa di poter affermare con il suo lavoro, portato a compimento anche con sforzi estremi, tutte le potenzialità artistiche che sa esprimere, pronto anche a ritirarsi dalla vita quando essa, di fronte al progredire della malattia, non gli offre più alcuna possibilità di lavorare.

La patografia dei grandi artisti va di pari passo con la *pato-logia* che sgorga dal loro pensiero: così scrive Umberto Galimberti nella prefazione alla più recente edizione del saggio di K. Jaspers, *Genio e follia* (Raffaello Cortina Editore, Milano 2001). La storia del genio artistico è in molti casi un patire che si fa parola; dove la parola 'schizofrenia' allude alla mente (*phren*) scissa (*schizo*) nei due mondi più opposti: quello sicuro della razionalità ben costruita e quello più incerto della lacerazione, perché, in linea con il pensiero di Jaspers, Galimberti scrive: "...è dell'uomo abitare la dimensione frantumata dell'essere.." (*op. cit.*, p. XVI). La follia dei grandi non è, infatti, una deroga alla ragione, ma si colloca al di fuori delle convenzioni razionali in un luogo che precede la ragione e che, comunemente, noi chiamiamo *irrazionale*, dove è il luogo deputato alla lacerazione, spazio misterioso dal quale si ritira la psichiatria, mentre permane la filosofia accanto all'arte. Francesca Iannelli commenta, nel suo intervento, il saggio di Jaspers soffermandosi in particolare sulla figura e l'opera di Hölderlin che lei vede come snodo fra due rivoluzioni: quella francese e quella romantica. Anche il poeta tedesco, come si è detto di Van Gogh, è consapevole del declino della sua salute e della instabilità del suo equilibrio mentale, ma non per questo si arrende o arresta la sua produzione artistica; è altro che lo angoscia: è piuttosto il suo destino artistico che lo inquieta, perché il poeta si mantiene in vita, ma in stretto contatto con gli dei perde indipendenza e incolumità. La divinità immortale non è capace di sentire le sfumature che invece sentono i poeti, sui quali incombe il destino di andare oltre la perfezione e l'illimitato, nella continua ricerca dell'approssimazione del sentire umano.

Il poeta di Tubinga protegge la sacralità della sua arte, ben consapevole che nessuna dialettica è possibile fra lui e i suoi contemporanei; sa anche che ben diversamente

erano considerati i folli nell'epoca della Grecia classica, quando la Pizia svolgeva un ruolo importante nel consigliare gli Ateniesi e il suo invasamento, unitamente al culto di Dioniso, era degno della massima considerazione sociale. Lo stesso Platone, come spiega Riccardo Chiaradonna nella sua relazione, deve fare i conti con l'irrazionalità, rappresentata in modo magistrale e senza lieto fine da Euripide, capace di rappresentare nelle tragedie la forza irrazionale delle Baccanti, paradigma, nel *Fedro*, di ogni fede assoluta per gli dei e di quell'eros che il fedele rivolge a Zeus e, parallelamente, all'amato identificato con il padre degli Dei. Ma, mentre in Euripide la follia esclude la possibilità di un controllo razionale delle sue espressioni umane, in Platone la forza irrazionale dell'eros diventa 'follia buona', donata dagli dei come il *daimonion*, per guidare l'anima come stimolo profetico verso un uso intelligente ed equilibrato dell'intelletto. Così, delle quattro follie indicate da Platone: quella profetica, quella teletica e quella artistica o poetica, la più significativa rimane la follia erotica.

Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino di Rudolf Otto descrive la follia come quel nodo di irrazionalità che è legata al sacro. Stefano Bancalari, curatore dello scritto di Otto, sottolinea che l'irrazionale, dionisiaco o folle che si intenda, non è rappresentabile nell'arte, poiché non si vede o non si conosce abbastanza. Eppure, aggiunge Bancalari, non sempre è stato così, come nei primi tempi del Cristianesimo, quando si è cercato di rappresentare la follia della croce per marcare la differenza dalle filosofie di origine ellenica, e per giustificare l'elemento di novità e di lontananza dalla normatività logica del pensiero latino nel periodo delle origini. Cristo è raffigurato come icona di Orfeo, perché in tal modo il cristianesimo rinvia immediatamente ad una religione dell'anima, così come si rappresenta nel dipinto della lunetta, che sovrasta le catacombe di Marcelino e Pietro a Roma. Bancalari conclude la sua relazione con un *excursus* temporale che lo porta a citare il film di Ingmar Bergman *Come in uno specchio* (1961), dove il filtro estetico impedisce ad un padre di vedere e comprendere la tragedia della figlia malata; mentre tutti gli altri personaggi vedono nei familiari, come in uno specchio, la realtà del disagio e dell'incomprensione tipica del proprio male di vivere.

Lo specchio è spesso nella storia dell'arte lo strumento che consente la torsione dell'anima verso un se stesso che viene percepito come altro, e, sempre dallo specchio creato dalla fonte, nasce l'idea di Narciso, figura presente nell'arte e nella pittura, come nell'espressione altissima di Caravaggio e del suo *Narciso*. Facendo seguito ad un ampio *excursus* relativo all'opera del pittore nolano, svolto da Simona Calvani, esperta per conto di Roma Capitale delle opere del grande pittore di Nola, Giulietta Ottaviano mette in luce l'importanza di Narciso nell'estetica caravaggesca. Ottaviano riassume la riflessione critica sul dipinto di Caravaggio, dicendo che esso raffigura una rappresentazione della pittura e, al contempo, una pittura della rappresentazione, dove Caravaggio si pone al posto di Narciso nello stesso quadro per segnalare ciò che determina il processo di identificazione fra le figure e, simultaneamente, ciò che ne costituisce lo scarto. La pittura propone inevitabilmente la necessità di un confronto con una realtà sfuggente, che va comunque fissata e misurata. La coesistenza temporale di Caravaggio e Giordano Bruno non ha mai comportato alcun incontro fra i due grandi autori, ma, sostiene Ottaviano nella sua tesi, è indubbia la sintonia di pensiero che li lega; l'importanza dell'ombra, ad esempio, ricorre in entrambi e, come in Caravaggio è l'uso sapiente della luce che crea l'ombra, dalla quale emerge 'l'invisibile natura delle cose', come titola nel

suo volume sui due autori Anna Maria Panzera, così Bruno nel *De umbris idearum*, nel sostenere che le idee dell'uomo non sono riflessi delle idee divine, bensì delle loro proiezioni, ricorre al concetto che, per raccogliere in sintesi la frammentarietà del reale, si deve ricorrere a un ossimoro, cioè all'ombra della luce.

Dio e la natura umana rimangono lo sfondo delle interessanti relazioni di David Meghnagi e di Mariannina Failla, che partono entrambi dai saggi di Freud relativi al ruolo di Mosè nella cultura ebraica: il primo, con l'analisi de *L'uomo Mosè*, si propone di ricostruire lo sforzo di Freud nel delineare la psicologia del popolo ebraico, fragile nel difendere il nucleo fondante della sua cultura a partire dalla religione stessa e, per questo, persistente oggetto di persecuzione nell'occidente cristianizzato. La seconda, pur richiamando come Meghnagi l'analisi freudiana di un Mosè di provenienza egizia, che sceglie un popolo a cui proporre una religione monoteista di difficile accettazione, sottolinea nella storia di Mosè e del suo popolo lo scarto che è intercorso fra la razionalità universalizzante, espressa da Mosè con le tavole della legge, e la rozzezza istintiva delle tribù ebraiche. Il Mosè di Michelangelo diventa per Freud un leader moderno, capace di dominare la sua collera di fronte ad un popolo istintuale e infedele, preteso unicamente a difendere, attraverso il dominio razionale di sé anche il valore della razionalità, espressa dalla legge e modello per il popolo. Con la sua relazione Failla coglie, al di là della distanza fra gli scritti di Freud (il *Mosè di Michelangelo* del 1914, mentre *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* è del 1934-38), il passaggio inevitabile che conduce il popolo ebraico ad un livello di astrattezza razionale e di spiritualità mai raggiunto prima.

Mario De Caro affronta il tema con il titolo *Genialità e follia*, e si muove sulla falsariga di una storia dell'estetica che segue tre 'premesse metafisiche' fondamentali: il primato dell'essere sull'agire, la coincidenza di essere ed azione ed il primato dell'agire sull'essere. Egli colloca, in particolare, la valorizzazione dell'agire a partire dal Rinascimento, quando la creazione artistica richiama senza dubbio la volontà creatrice di Dio, ed il genio, il 'principe dei malinconici', è stretto fra follia e genialità. Soltanto con il pensiero tedesco, in particolare De Caro cita la traduzione della celebre frase del vangelo di S. Giovanni: "In principio era il verbo" da parte di Goethe con l'affermazione: "In principio era l'azione" (*Faust e Urfaust*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 63), si realizza il primato moderno dell'agire sull'essere. Diversamente modulato nel corso della fine del '700 e con l'800 (idealismo fichtiano e teoria dell'azione di Blondel), il valore dell'azione trova nel pragmatismo americano il suo più convincente fondamento teorico. De Caro richiama l'idea di William James per cui ogni credenza è buona ed attendibile solo se essa è anche una risposta a situazioni concrete e ben definite dell'esistenza. In coerenza con queste basi teoriche si spiegano diverse correnti artistiche, affermatesi nella contemporaneità negli Stati Uniti, delle quali è esemplificazione l'*Action Painting* di Jackson Pollock.

Nel concludere il tema della Scuola Estiva, Daniela Angelucci si raccorda all'immagine dello specchio, già oggetto di relazioni sopra riportate, per illustrarne la funzione nell'ambito della psicoanalisi lacaniana. Secondo Lacan, infatti, il bambino, fin dall'infanzia, vede proiettata nello specchio la sua alterità e prosegue a rivederla anche nel volto delle altre persone che lo circondano. In questa operazione della psiche, anche da adulto, l'individuo scorge negli altri i tratti dell'esistenza mancanti al suo essere e

prova per essi una invidia profonda, un sentimento di frustrazione che può portare con sé una violenta aggressività, capace di giungere fino all'assassinio dell'altro. Per questo il cinema, sostiene Angelucci nella sua discussione, rappresenta una espressione artistica ideale per offrire allo spettatore una infinita serie di Io ideali, di doppi, che conducono fino in fondo le storie di questa frustrazione di cui parla Lacan, come nel caso del romanzo di H. Melville *Billy Budd*, tradotto in versione cinematografica nel 1961, dove il protagonista, oggetto di invidia da parte di un superiore, viene ingiustamente accusato e condannato a morte per impiccagione. Lo spettatore quindi, di fronte allo schermo, può calmare con l'occhio quei sentimenti che per analogia sente riflessi sulla sua persona.

Anna Stoppa

* * *

*Il XXXVIII Congresso della SFI
Catania 31 ottobre-2 novembre 2013
Cronache e documenti*

Il XXXVIII Congresso della Società Filosofica Italiana, dedicato a “La domanda civile di Filosofia. Modi, tipi e generi del filosofare per la società del XXI secolo”, è stato inaugurato nell'Aula Magna dell'Università di Catania, dinanzi a un folto pubblico. Il Congresso si apre con i saluti, e ringraziamenti del presidente della sezione di Catania, prof. Francesco Coniglione, alla SFI nazionale per aver voluto che il Congresso si svolgesse a Catania, sede che non aveva mai ospitato l'evento. L'argomento del Congresso, ha spiegato il prof. Coniglione, riflette l'attuale interesse da parte della nostra società verso nuovi modi di fare filosofia che escono dai confini tradizionali (scuole e università) e che il Congresso vuole cogliere, cercando di metterli in relazione con le pratiche tradizionali, condotte nelle sedi istituzionali. Successivamente il prof. Coniglione ha riportato i saluti di chi non ha potuto partecipare alla giornata di apertura dei lavori: il Sindaco di Catania, Enzo Bianco, il Direttore del Dipartimento di Scienze della Formazione che ha ospitato l'evento, il prof. Dario Palermo, e il Direttore generale del Miur per gli Ordinamenti scolastici e per l'Autonomia scolastica, prof.ssa Carmela Palumbo. Ha quindi portato i suoi saluti personalmente il rettore dell'Università di Catania prof. Giacomo Pignataro.

Prende poi la parola il presidente della SFI, Stefano Poggi, che ha innanzi tutto ricordato con commozione il professore Elio Matassi morto improvvisamente il 17 ottobre scorso, il quale avrebbe dovuto relazionare al Congresso con un intervento dal titolo *La filosofia e le culture popolari*. Il prof. Poggi è poi entrato nel merito del Congresso, affermando che oramai si è consapevoli del vivo interesse della nostra società per la filosofia, e la Società Filosofica, con le due anime – scolastica ed universitaria – può dare un contributo affinché la filosofia non si disperda in facili discorsi. La diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione può, infatti, comportare – continua Poggi – un rischio per la filosofia, poiché se da una parte ne permettono la sua diffusione, d'altra rischiano di farne perdere la profondità, formulando una filosofia che assomiglia ad una

«scatola vuota».

Aprè quindi la sessione mattutina della prima giornata – presieduta dal prof. Coniglione – il prof. Maurizio Ferraris dell'Università di Torino con una relazione dal titolo "Filosofia globalizzata". Raccontando un proprio aneddoto personale – il dipinto del Seneca suicida che aveva di fronte durante la sua seduta di laurea all'Università di Torino – Maurizio Ferraris ironizza sulle prospettive lavorative annunciate dalla tela alla fine degli anni '70. La filosofia stava morendo o era già morta? Negli anni '80 s'è diffusa l'idea di una filosofia come un sapere ormai finito, nella convinzione che la filosofia non avesse più nulla di positivo da dire – sulle orme di pensatori e correnti come Nietzsche, Heidegger, Rorty, la Scuola di Francoforte, Husserl, Vattimo, Rovatti. Sicché il ruolo della filosofia pareva essere relegato a quello, nel migliore dei casi, di etnologia dell'etnia occidentale, essenzialmente critica dei saperi. Il prof. Ferraris si chiede se forse non sia stato esagerato il compito assegnato in passato alla filosofia, ossia quello iperbolico di cambiare il mondo, sicché nella misura in cui questo obiettivo è stato mancato, s'è diagnosticata la morte della filosofia. Ovviamente, un ruolo importante nel declino della filosofia nella seconda metà del secolo scorso l'ha assolto la scienza, in particolare la fisica, la quale ha iniziato ad imporsi come unico sapere, con la conseguenza per la filosofia di dover scegliere fra due opzioni: appiattarsi sulla scienza o porsi in una posizione critica di essa. Ferraris si domanda se oggi la scienza sia così presente nella nostra esistenza quotidiana; scorrendo i titoli dei giornali, si scopre che non vi è una scienza per tutto, bensì noi ci «arrangiamo in molte nostre esperienze». Nel momento in cui viviamo – conclude il suo intervento il prof. Ferraris – in cui tutto è globalizzato, la filosofia dovrebbe divenire globalizzata; è nella sua essenza, nella sua natura porsi domande di carattere universale; importante è tenere conto dei limiti, dei pericoli che vi possono essere nella sua globalizzazione.

Nella successiva relazione di Giulio Giorello – dal titolo "La filosofia tra le pieghe della scienza. Una globalizzazione riuscita" – si mette in evidenza come la scienza abbia offerto innumerevoli spunti di riflessione alla filosofia. Si pensi alla fisica del '900. In essa numerose scuole di pensiero – il neoempirismo, il pragmatismo americano, la fenomenologia di Husserl e il neocriticismo, per citarne solo alcune – hanno tratto più che semplici spunti, mutuandone invece metodi ed euristiche generali o in certi casi (es. il neoempirismo con la logica formale) facendone proprie le metodologie d'analisi. Giorello ci ricorda l'espressione coniata dal suo maestro Ludovico Geymonat, il quale riteneva che i filosofi fossero coloro i quali ricercavano il proprio oggetto di studi, la filosofia, "tra le pieghe della scienza". Questa ricerca, oggigiorno, dà vita a innumerevoli specializzazioni filosofiche che ripercorrono il proliferare di quelle tecnoscientifiche. Di là dai possibili contributi che, di converso, la filosofia della scienza possa dare o possa aver dato allo sviluppo di queste nuove specializzazioni scientifiche, Giorello ci invita ad abbandonare per un istante le pieghe della scienza e guardare questa da una prospettiva più ampia. Prendendo spunto dall'opera di Edoardo Boncinelli, la scienza, infatti, sembra essere oggi l'unica forma di "globalizzazione riuscita". Essa è il connubio tra contemplazione/teoresi e applicazione/ricerca di procedure empiriche, ed è questa duplice natura che la distingue dal mito, dalla superstizione e dalla stessa filosofia tradizionale. In particolare, la scienza è un sapere pubblico e controllabile dove tutti, almeno in linea di principio, sono uguali e tutti possono esprimersi liberamente e per

questo incarna gli ideali delle società democratiche. Con buona pace di Croce, quindi, il fallibilismo della scienza non implica la necessità di ricercare altrove il vero sapere, ma è piuttosto indice della sua natura democratica e, per dirla con Popper, “aperta”.

Dei pericoli della globalizzazione ha parlato nella sua relazione dal titolo “La filosofia in un mondo globalizzato” il prof. Gereon Wolters dell’Università di Costanza. Nella globalizzazione la nuova economia mondiale da una parte ha permesso l’affermarsi di diritti universali, in particolare l’universalità del rispetto morale, dall’altro ha permesso la nascita di un altro tipo di schiavitù, conseguenza del decentramento produttivo verso i paesi più poveri, privi di qualsiasi controllo strutturale e sanitario. Tuttavia un aspetto negativo della globalizzazione, su cui si è voluto soffermare il prof. Wolters, riguarda l’utilizzo della lingua inglese come lingua universale: la sua ampia diffusione ha comportato, di fatto, delle disparità fra coloro che sono nativi inglesi NES (Native English Speakers) e quindi facilitati nelle comunicazioni, e il resto del mondo NoNES (Non-native Native English Speakers) che è costretto, se vuole aspirare ad avere un impatto internazionale, a scrivere e parlare questa lingua. Pubblicare in inglese per i NoNES comporta un impegno di tempo, di energia e soprattutto di costi. La storia della filosofia, in particolare, se vuole elevarsi su un piano globale deve “passare al filtro” dell’inglese, con la conseguenza di un snaturamento concettuale. Ad essere più dannoso per la filosofia, afferma Wolters, è però l’autocompiacimento del mondo filosofico anglofono, che di regola trascura importanti studi storici e idee sistematiche non provenienti da esso. La filosofia con la sue domande universali e la sua anima storica non può capitolare davanti al campanilismo anglofono e forse, in questo caso, è opportuno ripensare la filosofia su un piano nazionale e non solo globale. Anche perché di globale avrebbe solo la lingua e non il contenuto.

La serata inaugurale si conclude con le comunicazioni di Emidio Spinelli (Università La Sapienza), “Ecologia, filosofia, paura: per una rilettura dello ‘Jonas minore’”; Matteo Negro (Università di Catania), “Filosofia, conoscenza e bene comune”; Patrizia Cipolletta (Uniroma Tre), “Etica e consulenza filosofica”; Stefania Mazzone (Università di Catania), “Filosofia civile e immaginazione letteraria”.

In seguito i proff. Maurizio Ferraris, Giulio Giorello, Gereon Wolters, con la partecipazione anche di Francesco Coniglione e Stefano Poggi, hanno partecipato a una conversazione diretta dalla giornalista Rosa Maria Di Natale e organizzata da Zammù. tv per conto della rete tv dell’ateneo di Catania (vedi al link sul sito web della SFI).

La sessione della mattinata del 1° novembre – presieduta dal prof. Carlo Tatasciore – dedicata a *Filosofia e società della conoscenza*, è stata inaugurata dalla relazione di Mario De Caro (Università di Roma Tre) con una relazione dal titolo “Filosofia e scienza: quale relazione?”, inerente alla centralità del libero arbitrio per la riflessione filosofica e in particolare al ruolo delle neuroscienze, le quali affrontano la questione senza mettere fuori gioco la filosofia, ovvero l’analisi concettuale, presupposto indispensabile dell’indagine; in ogni modo, le specializzazioni delle neuroscienze costituiscono un’insieme sufficientemente coerente di teorie e metodi, configurandosi come importante fonte di spunti teorici e prove sperimentali per la speculazione filosofica. Nella relazione successiva del prof. Giuseppe Gembillo (Università di Messina), dal titolo “Complessità, scientificità, globalizzazione” si osserva come, parafrasando Edgar Morin, la complessità si trovi in ogni conoscenza, persino nella scienza che ha come oggetto la conoscenza

stessa, ovvero l'epistemologia; per cui la domanda civile di filosofia, derivante dall'impossibilità della scienza di rispondere da sola, per mezzo della sola "ragione calcolante", ai problemi complessi della società del secolo XXI, richiama la necessità di affinare nuovi strumenti di analisi e comprensione che siano "complementari" alle altre attività scientifiche, ovvero in grado d'integrarsi coi risultati ottenuti da altri saperi in una dinamica complessa, multidisciplinare e transnazionale.

In questa sessione sono stati ammessi a comunicare: Annamaria Anselmo (Università di Messina), "Complicazione e complessità per la 'civilizzazione' del Metodo"; Adele Foti (Università di Messina), "Isabelle Stengers. Le politiche della ragione come politiche"; Chiara Militello (Università di Catania), "Scienze cognitive e filosofia antica: un fertile connubio per la divulgazione e la ricerca"; Maria Laura Giacobello (Università di Messina), "La facoltà di giudicare: una risposta alla domanda civile di filosofia"; Giovanna Costanzo (Università di Messina), "Sui 'veri' e 'falsi' bisogni: Agnes Heller e il bisogno radicale del pensare".

La sessione mattutina parallela della stessa giornata è stata dedicata a *La filosofia e le nuove "forme vitali"*. Presieduta da Enrico Berti, è stata aperta dalla relazione della prof.ssa Nicola Vassallo dell'Università di Genova dal titolo "Sui matrimoni omosessuali e altre storie". La relattrice si pone il problema del perché gli omosessuali o le lesbiche siano considerate persone di secondo grado rispetto agli eterosessuali e risponde affermando che l'errore è identificare la femmina con la donna e il maschio con l'uomo, quando in realtà i primi termini sono essenzialmente legati all'ambito biologico e rimandano alla riproduzione in tutte le specie animali, mentre il genere uomo o donna è, invece, una costruzione sociale che ingabbia le persone. Sul concetto di amore è ritornata la prof.ssa Maria Bettetini, dell'IULM di Milano, la quale ha presentato la relazione dal titolo "Pensare l'amore. Filosofia e passioni" dove, attraverso la lettura di testi filosofici e letterari, giunge alla conclusione che è possibile trattare le passioni come amiche, anche perché la passione è ciò che ci spinge fuori dal nostro mondo, è l'apertura verso l'altro. Anche i più scettici conclude la Bettetini, dovranno ammettere che, nonostante tutto, una sola è la certezza: vogliamo essere amati ed amare e del demone che ci assale non siamo mai sazi.

In questa sezione parallela sono stati ammessi a comunicare: Davide Miccione (SFI Catania), "Società e filosofia dopo la svolta pratica"; Cinzia Rizza (Università di Catania), "La filosofia e la comunità terapeutica per tossicodipendenti"; Lucia Parente (Università dell'Aquila), "Il 'terzo cammino': i pensieri che accompagnano l'esistenza"; Filippo D'Andrea (Università della Calabria), "Pratica filosofica e significazione sapienziale dell'esistenza. Quale rapporto tra 'consulenza filosofica' e 'consulenza teologico-spirituale'".

La sessione pomeridiana dell'1 novembre, presieduta da Clementina Cantillo, dal titolo *La scuola e il bisogno di filosofia: contenuti, metodi, nuove competenze* vede protagonisti i membri della commissione didattica della SFI nazionale che si confrontano in una tavola rotonda. Nel corso di essa intervengono la prof.ssa Anna Sgherri sulla crisi della filosofia e sulla funzione della SFI come collante fra scuola, esigenze della società e accademia, e la prof.ssa Mariangela Ariotti, che sottolinea quanto sia importante per gli studenti comprendere cosa sia la filosofia e qual è la sua funzione, cioè come un tendere, un desiderio, secondo la lezione di Platone nel *Simposio*. La riflessione sulla condizione

attuale dei giovani – privi di una gerarchia di valori, abituati ad avere tutto, incapaci di cogliere il senso della propria esistenza, con un vuoto dentro che non riescono a colmare – conduce, sostiene la prof.ssa Bianca Maria Ventura, a una rivalutazione della filosofia. Essa può infatti aiutare i giovani, soprattutto nelle sue interpretazioni esistenzialiste. Infine interviene il prof. Maurizio Villani sull'importanza del comprendere il binomio cittadinanza-costituzione, proponendo un percorso didattico per il primo anno di liceo. Infine, il prof. Franco Paris espone l'esperienza dei seminari di studio sull'interpretazione dei testi filosofici, organizzati presso il Dipartimento di Filosofia di Bologna, aventi l'obiettivo di creare un archivio di testi filosofici "mappati" a cui sia possibile attingere da parte di tutti per il lavoro didattico quotidiano. Per le previste "Esperienze" il prof. Gaspare Polizzi ha messo, invece, in luce la necessità di creare dei luoghi diversi in cui fare filosofia, in modo da rinnovare l'insegnamento filosofico, come ad es, *Il Forum della filosofia* organizzato ogni anno dal Liceo "Evangelista Torricelli" di Faenza a cura della SFI, o il *Campionato di filosofia* organizzato dalla SFI e dal Miur; e, infine, abbiamo l'*Olimpiade di filosofia* che ogni anno si svolge in una nazione.

In questa sessione pomeridiana sono stati ammessi a comunicare: Ennio De Bellis (Università di Lecce) "Olimpiade di filosofia. Progetto di un portale web"; Graziella Arazzi (Liceo Vieusseux - Imperia), "Alternanza scuola-lavoro: produrre filosofia nei luoghi del fare"; Luana Rizzo (SFI Lecce), "L'insegnamento della filosofia nelle scuole"; Mirella Fortino (Università della Calabria), "Quale didattica per rispondere alla domanda civile di filosofia?"; Riccardo Roni (Università di Urbino), "Educarsi alla differenza: Per una filosofia progressista".

La sessione parallela pomeridiana della stessa giornata, dedicata a *La funzione civile della filosofia* e presieduta dal prof. Giuseppe Cacciatore (Università di Napoli Federico II) ha previsto innanzi tutto la relazione della prof.ssa Francesca Brezzi (Università di Roma Tre) sul tema "Verso una cittadinanza compiuta: identità europea e differenze" in cui, sullo sfondo concettuale dell'antropologia relazionale, si affronta il tema della cittadinanza europea, intrecciando l'umanesimo europeo nel pensiero di Simon Weil, Maria Zambrano e Hannah Arendt e il tema del riconoscimento in Paul Ricoeur e Charles Taylor. Le diverse prospettive di questi autori formano quello che si potrebbe chiamare un "prisma concettuale, filosofia plurale, filosofia come apertura e prospettiva, in cui il dialogo con le tradizioni altre di pensiero mostra immediatamente il proprio carattere plurivoco e poliedrico, che sfugge a troppo rigide sistematizzazioni e parametrizzazioni". Ha proseguito il prof. Giancarlo Magnano San Lio con la relazione "Riflessione filosofica e diritti umani: Presupposti, problemi, prospettive", in cui si ripercorre lo sviluppo del concetto di diritti umani nella storia della filosofia moderna in Germania da Kant e poi Humboldt sino a Dilthey, sottolineando come la funzione civile della filosofia consista anche nel ripercorrere le tappe del suo sviluppo, relativizzandone i contenuti alla ricchezza della diversità territoriale e culturale delle società umane nel legame inscindibile tra mondo e rappresentazione.

In questa sessione pomeridiana sono stati ammessi a comunicare: Rosella Faraone (Università di Messina), "Benedetto Croce coscienza 'civile' nell'Italia degli anni Trenta"; Raffaella Santi (Università di Urbino), "Educare alla cittadinanza: la lezione del *Leviatano* di Hobbes"; Luca Brunelli (SFI Ancona), "Nichilismo, crisi dei valori e arte del vivere"; Santi Di Bella (Università di Messina), "Diteci cosa accade. Reportage scritti

da filosofi”; Michele Della Puppa (SFI Ancona), “Principi orientativi per una funzione civile della filosofia”; Daniele Fazio (Università di Messina), “Robert Spaemann: la riscoperta della teleologia”.

La giornata conclusiva del Congresso del 2 novembre, presieduta dal Presidente uscente della SFI prof. Stefano Poggi, ha visto il discorso di insediamento del nuovo presidente della SFI prof. Francesco Coniglione (i cui temi sono sintetizzati nell'*Editoriale* di questo numero) e infine la relazione conclusiva del Prof. Giuseppe Bentivegna (Università di Catania) su “La funzione sociale della filosofia nella democrazia contemporanea”, per comprendere la quale è necessario delineare quali siano i temi e i problemi del nostro tempo, ripercorrendo le tappe del pensiero filosofico del Novecento e sottolineando la progressiva “disumanizzazione dell’individuo a vantaggio di poteri dominanti e tecnocratici” contro cui esercitare la funzione critica della filosofia e raccogliere così i benefici sociali in termini di consapevolezza etico-politica e, conseguentemente, capacità di partecipare in modo più efficace alla vita nelle società democratiche.

In questa sessione conclusiva sono stati ammessi a comunicare: Francesco Maria Bianchi (Università di Messina); Gabriella Santagati (Università di Catania), “Libertà di agency e condizioni di vita capacitanti”; Antonia Esposito (SFI Napoli), “Civis, Civis”; Antonino Di Giovanni (SFI Catania), “Modelli di dialogo interculturale nell’era globale”.

Una più ampia presentazione delle relazioni è contenuta nel sito web della SFI.

*Cinzia Rizza
Enrico Viola*

Come previsto dal programma, alle 15,30 dell’1 novembre si è svolta l’assemblea dei soci nel corso della quale sono state presentate le candidature per l’elezione al Direttivo, che quello uscente aveva raccolto e formalizzato nel corso di una precedente riunione avvenuta la sera del 31 ottobre. Nel corso dell’assemblea è stata inoltre presentata la relazione morale del presidente uscente prof. Stefano Poggi (vedi l’allegato A, pubblicato, al pari degli allegati citati in seguito, sul sito web della SFI: www.sfi.it) e quindi la relazione finanziaria per l’anno 2012 (vedi allegato B). Le due relazioni sono state approvate all’unanimità, così come si sono approvate anche le candidature, senza che ne venissero presentate delle altre.

Alle ore 16,30 sono iniziate le operazioni di voto che si sono svolte ordinatamente sino alle 18,30. Successivamente la Commissione elettorale nominata dall’assemblea ha proceduto allo spoglio, i cui risultati sono contenuti nel relativo verbale (allegato C). Finito lo spoglio e comunicati i facenti parte del nuovo Direttivo, questo si è riunito immediatamente per procedere alla elezione del Presidente della SFI. È risultato eletto all’unanimità il prof. Francesco Coniglione, ordinario di storia filosofia all’Università di Catania e Presidente della sezione SFI locale (vedi allegato D). Si è quindi avuta la cena sociale.

RECENSIONI

M. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, con un'introduzione di Tullio De Mauro, il Mulino, Bologna 2013, pp. 170.

Quando nel 2008 si palesò la crisi economica, tutte le nazioni misero in atto delle manovre finanziarie per evitare ulteriori tracolli economici: bisognava ridurre i costi, investire in settori con profitti immediati, dare delle priorità agli investimenti pubblici. La crisi economica stava provocando, però, un'altra crisi, silenziosa, dagli esiti molto più profondi e tragici: la crisi mondiale dell'istruzione e con essa la crisi della democrazia. Le nazioni, dovendo affrontare la crisi economica, stavano, di fatto, riducendo i finanziamenti verso quelle discipline ritenute non necessarie allo sviluppo economico. Oramai gli insegnamenti e la ricerca sono definiti in termini di impatto, utilità, profitto. Laddove i "saperi" non rispondono a queste esigenze sono osteggiati, ritenendoli solo perdita di tempo. Di questa crisi pochi ne hanno compreso l'importanza.

Il libro di Martha Nussbaum è un grido di allarme per svegliare le coscienze di ognuno di noi e di chi detiene il potere politico ed educativo, facendo comprendere che, oltre allo sviluppo dell'economia, vi è un altro importante obiettivo che bisogna raggiungere: creare cittadini del mondo. Questo può avvenire attraverso lo studio delle discipline umanistiche: letteratura, storia, arte, filosofia, storia delle religioni, ecc. Tempo fa un nostro politico, come ci racconta nell'introduzione Tullio De Mauro, disse che "con la cultura non si mangia". Non si mangerà ma si diventerà critici, responsabili, flessibili, tolleranti, e soprattutto comprensivi verso gli altri. La letteratura e le arti formano menti flessibili, aperte, creative, e quando mancano queste capacità il mercato si indebolisce (p. 126). Richard Florida nel suo libro *Cities and Creative Class* del 2005 ha elaborato il *bohemian index* per misurare il numero di scrittori, designer, musicisti, attori, registi, pittori, scultori, fotografi e ballerini di una regione. La sua tesi è che molte delle regioni che possiedono un alto *bohemian index* manifestano anche una concentrazione di industrie *high-tech* e un incremento dell'occupazione. In India, riporta la Nussbaum, i prestigiosi Institutes of Technology and Management sono stati all'avanguardia nell'introduzione di corsi umanistici per tutti i loro iscritti, questo per promuovere interazioni rispettose fra studenti di estrazione sociale e religiosa differente, oltre che prepararli ad una società in cui ci si confronti senza pregiudizi (p. 108).

La Nussbaum, pur sottolineando anche l'impatto economico degli studi umanistici, ne vede l'importanza principalmente per creare una cittadinanza democratica, la quale richiede molto: la capacità di valutare i dati storici, di utilizzare e pensare criticamente i principi economici, di riconoscere la giustizia sociale, di padroneggiare una lingua straniera, intesa come un altro modo di descrivere la realtà, di apprezzare la complessità delle grandi regioni mondiali. La valorizzazione degli studi umanistici non comporta necessariamente una critica verso le discipline scientifiche, tutt'altro. Si sostiene infatti che è un errore indirizzare troppo presto gli studenti solo verso materie umanistiche, tralasciando del tutto i saperi scientifici; ma si commette il medesimo errore anche facendo studiare solamente argomenti scientifici. La Nussbaum riporta l'esempio degli Stati Uniti in cui gli studenti anziché accedere al college o all'università per studiare una

sola materia, debbono frequentare un gran numero di corsi nei primi due anni, soprattutto materie umanistiche. Gli Stati Uniti hanno ben chiaro il rapporto fra lo studio umanistico e la preparazione dei cittadini ben formati, liberi e democratici. Tuttavia, questo modello umanistico, in questi tempi di difficoltà economica, è sotto attacco. E recentemente persino Barack Obama ha dichiarato quanto sia necessario insegnare cose utili e non perdere tempo in cose che invece non servono. Bisogna, insomma, preparare alla carriera (p. 150): l'istruzione è intesa solo come sbocco lavorativo e non formativo della persona.

Gli Stati Uniti e l'India sono i due stati maggiormente studiati dall'autrice. Entrambi, pur avendo compreso nel tempo l'importanza della cultura umanistica, stanno orientando i programmi scolastici verso una formazione più scientifica che umanistica. L'India è il caso più emblematico. In India, il poeta, drammaturgo, scrittore e filosofo Rabindranath Tagore (1861-1941) fu pioniere di un modo diverso di pensare la formazione scolastica; egli era dell'idea che nella scuola e nell'università il ruolo principale dovesse essere svolto dallo studio delle arti, indispensabili sia per la formazione interiore sia per la comprensione degli altri. Il modello educativo, pur approfondendo tematiche importanti, aveva come riferimento il dialogo socratico, non freddo e distaccato, bensì empatico; la danza, luogo in cui potersi liberare della pesantezza del proprio corpo e riscoprirne la gestualità; e il teatro, che con la personificazione di differenti ruoli, erano considerati essenziali per lo sviluppo dello spirito democratico. La scuola fondata da Tagore a Santiniketan, fuori Calcutta, fu visitata da molti pedagogisti europei ed americani e tutti tornarono portando con sé le sue idee. Purtroppo la scuola di Tagore oggi è in declino, poiché oramai il diktat economico costringe tutti a conformarsi alla legge del profitto. Se prima, quindi, era un orgoglio per i genitori indiani far entrare i propri figli nella scuola di Tagore, ora mirano a farli diventare ingegneri, esperti informatici, denigrando qualsiasi formazione umanistica (p. 40).

Un capitolo del libro è dedicato alla nascita dei sentimenti morali e anti-morali. Partendo dalla comparsa della vergogna nel bambino piccolo, che si rapporta con disgusto verso le proprie deiezioni corporee, la Nussbaum giunge ad affermare che i primi sentimenti anti-morali si formano in tali circostanze: un modo per distanziarsi dalla propria animalità consiste, infatti, nel proiettare quel disgusto – puzza, viscidità – su un certo gruppo di persone. Questo disgusto proiettivo è un sentimento che implica quindi il ripudio di sé e lo spostamento di tale rifiuto su un altro gruppo che verrà visto come più debole socialmente. Così il desiderio narcisistico dei bambini di ridurre i genitori in schiavitù, come diceva Rousseau, si realizza con la creazione di una gerarchia sociale. Questa è una minaccia costante al principio democratico di uguaglianza (p. 50). Un'ulteriore minaccia nasce dall'educazione incentrata sulla perfezione e sulla invulnerabilità. I maschi, apprendendo che il successo consiste nell'innalzarsi sopra il corpo e le sue fragilità, nel controllare le proprie emozioni, nel dominare ogni circostanza, imparano in tal modo a caratterizzare alcune classi (donne, afroamericani, extracomunitari) come esseri troppo dipendenti dalla corporeità e quindi bisognosi di essere controllati e sottomessi (p. 52). Un ruolo fondamentale per evitare tali minacce viene svolto dalla famiglia e dalla scuola: emerge dall'analisi della Nussbaum la difficoltà di far comprendere il disgusto proiettivo, aspetto così intimo, alle famiglie, sicché bisognerebbe educare i genitori ad accettare la propria animalità e la dipendenza

dal corpo. Teoricamente sarebbe auspicabile, ma nella pratica risulta molto complesso mettere in atto delle strategie per evitare la nascita del disgusto proiettivo. Il compito di contrastare tale minaccia dovrebbe, quindi, essere svolto dalla scuola dove, però, il bambino giunge già in una età in cui molti atteggiamenti sono strutturati e di conseguenza risulta molto complesso il lavoro di rieducazione del bambino. Ma la Nussbaum è fiduciosa nell'operato della scuola, per cui afferma che per formare dei cittadini democratici bisogna educare a confrontarsi con le inadeguatezze e le fragilità umane; ad accettare la debolezza che non è fonte di vergogna o di mancanza di virilità; a sviluppare una autentica sensibilità verso gli altri, abituando a vedere il mondo dal punto di vista delle altre persone; a contrastare la tendenza a ritrarsi da minoranze, ritenute inferiori o contaminanti; ad insegnare cose autentiche sui gruppi diversi (minoranze razziali, religiose e sessuali) per impedire la nascita di stereotipi e il disgusto che lo accompagna; ed infine, il più importante, promuovere il pensiero critico e con esso la capacità e il coraggio per far sentire una voce dissenziente (p. 61).

L'autrice sa quanto sia difficile il percorso che propone; bisogna di fatto investire nel capitale umano, cambiare l'idea che abbiamo dell'insegnamento, rendendolo non nozionistico, e riscoprire il ruolo essenziale della formazione umanistica e della filosofia per lo sviluppo della democrazia. Nussbaum riferisce di alcune nazioni che stanno di fatto prendendo provvedimenti in tal senso, ma ancora c'è molto da cambiare. Sapremo accogliere il grido di allarme della Nussbaum? O sarà l'ennesimo urlo che si perderà nel vuoto esistenziale della logica del profitto e del più forte?

Cinzia Rizza

* * *

G. Giordano, *Storie di concetti. Fatti, teorie, metodo, scienza*, Le Lettere, Firenze 2012, pp. 224.

Le *Storie di concetti* di Giuseppe Giordano si presentano come un crocevia in cui si incrociano, intrecciandosi, quattro tra le direzioni più "trafficate" della storia della filosofia, tracciate ognuna da un concetto chiave: *fatti, teorie, metodo e scienza*. Seguire l'autore nel cammino che percorre una a una le singole vie conduce a ricostruire le storie di quattro concetti che, seppur possano leggersi ognuna autonomamente, sono indissolubilmente tessute insieme. Infatti, se la lettura di ogni singolo *itinerario* può far sì che il lettore guadagni una tappa importante del percorso, è soltanto una lettura unitaria che garantisce, infine, la piena e completa visione d'insieme.

La riflessione di Giordano sulla storia dei quattro concetti, muove i primi passi dai Greci, passa per le rivoluzioni della modernità, per giungere fino all'epistemologia del Novecento. Servendosi delle voci dei più autorevoli pensatori, classici e contemporanei, il progetto si propone il raggiungimento di quattro obiettivi, ognuno dei quali guida rispettivamente la storia cui corrisponde: mettere in discussione l'oggettività dei fatti e chiarire il rapporto in cui sono stati e stanno con il soggetto conoscente; comprendere che cosa sia una teoria scientifica e da dove venga la necessità di costruirla; indagare i metodi della conoscenza dall'*organon* aristotelico al metodo cartesiano, fino all'*addio*

al metodo; mettere in luce il rapporto genuino e originario tra la filosofia e la scienza.

Posto che il filo conduttore delle *Storie* stia nell'esigenza di chiarire i termini nei quali si è dipanato il rapporto tra il soggetto conoscente e la realtà da conoscere, non è difficile pensare che la scelta della storia dei "fatti" come primo passo dell'indagine non sia casuale. «Punto di partenza irrinunciabile del cammino del conoscere» (p. 15), i fatti non hanno bisogno che la loro esistenza venga confermata, ma naturalmente non è sempre stata interpretata negli stessi termini. In effetti, la pretesa che i fatti abbiano un'esistenza oggettiva, radicata nella separazione cartesiana di *res cogitans* e *res extensa*, ha dominato il paradigma della conoscenza almeno fino al XIX secolo, per cominciare a essere messa in crisi dall'empirio-criticismo di Ernst Mach, il quale ha avviato un processo di riscoperta del ruolo del soggetto poi sviluppato da Einstein e dalla relatività come recupero del punto di vista dell'osservatore, dall'indeterminazione di Heisenberg e dall'ineliminabile influenza dello sperimentatore, dalla complementarità di Bohr e dal ritorno del soggetto al suo vero ruolo di *attore e spettatore* della realtà. La traiettoria che la modernità ha seguito, imprimendola per secoli al corso della conoscenza scientifica, ha trovato in Cartesio e in Galilei i suoi contributi più influenti, generatori del *paradigma principe d'Occidente*, per dirla con Morin, che ha semplificato la realtà riducendola a formule e numeri. Ciò che ne è derivato è non soltanto una sterilizzazione del reale, ma, conseguentemente, una più efficace presa su di esso. Difatti, quella della modernità è stata la scelta di un'immagine della realtà, compiuta con lo scopo di sottomettere la natura a leggi per orientarsi meglio in essa. Tuttavia, l'arbitrarietà di questa scelta è stata smascherata con l'inizio del secolo XX, quando l'indagine scientifica si è annodata indissolubilmente alla riflessione filosofica e ha cominciato a comprendere che «non si può più pensare a un modello di conoscenza che rispecchi fatti oggettivamente dati in maniera assoluta e, soprattutto, una volta per tutte» (p. 24).

Dall'affermazione dell'inesistenza di *fatti oggettivi*, il discorso di Giordano trova il suo naturale prosieguo nella storia della teoria scientifica che, nel modello conoscitivo moderno, non poteva essere altro che rispecchiamento di quell'ordine perfetto e immutabile che si riteneva fosse la natura. Questa era naturalmente la teoria secondo Bacone, il quale attraverso l'induzione riteneva fosse possibile raggiungere la conoscenza oggettiva della realtà, ha continuato a essere questa ancora con Galilei, cui si è già accennato, e ha trovato il suo più autorevole contributo in quello scienziato definito da Lagrange *il più fortunato dei fisici*, proprio per il fatto di aver "scoperto" la teoria universale, la legge delle leggi, lo specchio della realtà. Il riferimento è naturalmente a Isaac Newton e alla legge di gravitazione universale, che ha coronato l'idea della definitività della teoria scientifica come immagine effettiva del reale.

Tuttavia, proprio nello stesso momento in cui è avvenuta la svolta della storia del concetto di "fatto", è avvenuta anche quella del concetto di teoria, entrambe nella direzione di un superamento del determinismo riduzionista. Non è un caso, infatti, che, nello stesso punto, sia intervenuto Mach, il quale ha individuato come criterio di scelta di una teoria non il grado di verità raggiunto, ma la persuasività e l'utilità. La storia del concetto di teoria ha cominciato così a cambiare corso, si è allontanata pian piano e in maniera definitiva dalla modernità per approdare, ai primi del Novecento, nelle riflessioni dei grandi scienziati, alla consapevolezza per la quale non c'è niente nella realtà che sia stabilito definitivamente e che, quindi, semplicemente vada scoperto. Su

questa linea si sono mosse le riflessioni delle più belle menti del tempo, da Einstein che definiva le teorie come *libere invenzioni dell'intelletto umano*, a Heisenberg che vedeva la scienza come parte integrante delle relazioni tra uomo e natura e non come strumento per svelarne le presunte leggi immutabili. Così, «da teorie intese come comprensione di una realtà oggettiva, in esse rispecchiantesi, conoscibile quindi nelle sue caratteristiche in sé, siamo arrivati a un'idea di teoria che si presenta [...] come una *interpretazione e*, presa in senso estensivo, addirittura come una *costruzione di realtà*» (p. 52).

Le storie dei concetti di *fatto e teoria* intrecciano inevitabilmente il loro corso, ma, come rileva Giordano, la storia della filosofia «può essere percorsa seguendo il sentiero dei tentativi di individuare un metodo che garantisca la validità delle conoscenze umane» (p. 60). L'indagine dell'autore prende avvio dal metodo antico che, come esigenza, nasce a un parto con la riflessione filosofica.

La storia del *metodo*, che può farsi iniziare con l'ironia socratica – mezzo attraverso cui far partorire all'interlocutore una verità che ha in sé – continua col dialogo platonico – che ha lo scopo di far ricordare quelle idee con cui l'anima è venuta in contatto nell'iperuranio – prosegue poi con l'*organon* di Aristotele – metodo che dalle esperienze sensibili procede per ragionamenti e dimostrazioni. A voler fare un solo nome che rappresenti qui il concetto di metodo nella modernità, forse è d'obbligo scegliere quello di Cartesio, il quale, come rileva Giordano, «incarna l'ottimismo della ragione scientifica moderna, matematizzante e astrante, convinta che sia possibile costruire un metodo, un insieme di regole che garantiscono l'acquisizione della conoscenza; il presupposto però è un mondo statico, che non muta, e un soggetto conoscente anch'esso immodificabile nelle sue strutture conoscitive» (p. 94). Certo, con Cartesio e la modernità si stabilizza tutto un modello di conoscenza la cui validità sembra essere confermata anche dalla resistenza nel tempo. Quello che si suole definire “classico” è, infatti, il metodo cartesiano e galileiano che non riesce più a reggersi soltanto quando la verità cessa di essere statica e immodificabile, quando si comincia a comprendere che è storica e in divenire. Questo processo di mutamento metodologico, che in filosofia è iniziato con Hegel, ha ricevuto un forte impulso nel Novecento dalla filosofia della scienza, dal falsificazionismo di Popper, dall'*addio alla ragione* e dall'*anarchismo della conoscenza* di Feyerabend.

Lungo tutta la sua storia, il metodo è stato inteso, dunque, come la via da seguire al fine di conferire validità alla conoscenza, pertanto esso è il principale strumento della scienza ampiamente intesa. Certo, anche il concetto di scienza ha la sua storia, e per trovarne l'inizio, seguendo Giordano, dobbiamo ancora una volta tornare ai Greci. Di là dalle grandi differenze, ciò che accomuna due grandi del mondo antico, Platone e Aristotele, è il concetto di scienza, concepita come «conoscenza necessaria e stabile [...] di ciò che non muta sostanzialmente» (p. 168). Visto anche quanto detto sopra, è evidente che il concetto di scienza non ha subito, almeno per tutto il medioevo e fino alla modernità, importanti variazioni, ma piuttosto è stato rafforzato nei suoi principi. La definizione che se n'è appena data corrisponde all'identificazione di scienza e scienza naturale che negli anni della rivoluzione scientifica, quando si riteneva che la natura fosse determinata, stabile e immutabile, si è fatta completa. Questo concetto di scienza, che aveva ricevuto la sua consacrazione con Newton e la sua ratificazione filosofica con Kant, ha subito un duro colpo con Hegel, il quale, confutando la pretesa dell'esclu-

siva scientificità da attribuire alle scienze fisico-matematiche, ha riportato il pensiero speculativo, la filosofia, a essere scienza della totalità. Da qui innanzi, e nonostante la parentesi positivista che ha remato in senso contrario, si giungerà fino a un vero e proprio ribaltamento agli inizi del secolo XX, quando scienziati del calibro di Einstein, Heisenberg, Schrödinger, Bohr, non potranno fare a meno che farsi filosofi.

Come, concludendo, rileva Giordano «“scienza” è un termine che può comprendere tanto la filosofia quanto la scienza naturale, perché all’interno del discorso scientifico e al centro del discorso filosofico c’è sempre un unico protagonista, l’uomo» (p. 199).

Fabiana Russo

* * *

D. Menicanti, *Il concerto del grillo*, a cura di B. Bonghi, F. Minazzi, S. Raffo, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013, pp. 814.

Un “aristotelico” lago che «estraneo ad ogni mutazione/onda per onda si ripete/ identico eternamente/come un dio che si pensa,/come un capolavoro che in perpetuo si inventa» (*Il lago*, p. 103) segna l’esordio poetico di Daria Menicanti che in «questa ventura/di morte interdetta» (*ibid.*) beatamente si ritrova. Ma la temporaneità della pacificazione già sottende il senso del limite che alimenterà lo spessore filosofico della poesia menicantea. L’uomo si colloca «in stato d’assedio» tra la vita e la morte e per lui «vivere e resistere a tanto,/ [sono] arti gemelle anzi una sola arte» (*L’attesa è la sola passione*, p. 616). Ma una ragione, kantianamente consapevole e certa del suo limite, edifica sul dolore esistenziale un nuovo ordine tutto umano, sottraendolo a smanie metafisiche, divine o laiche che esse siano: vincendo l’*horror vacui* («Necessità di ogni scrittura è quella/di riempire gli spazi dell’uomo», *Horror vacui*, p. 629) la cultura si innesta nell’indifferente meccanismo della natura sicché «sotto un arco di sasso la scultura/si mette a vivere come una pianta» (*ibid.*). Nella nuova dimensione, che intreccia il piano cosmico-naturale e quello antropologico-culturale, la voce del poeta, lungi dal tacere, continua a ricercare. In un’eco leopardiana, «più piacevole di ogni passione/è ascoltarsi gonfiare di dentro/una cara attesa sorniona», alimentata da un «fertile dubbio/volto sempre alle maturanti ascese/alle improvvise invenzioni» (*L’attesa è la sola passione*, p. 616): vivere da poeti è sperimentare in se stessi un lento lavorio, il sotterraneo scavo del pensiero che talora, decantandosi, conquista “un” vero e si dà luce con le parole. La capacità del poeta di dare senso alle cose del mondo riscatta l’uso euristico di un *medium* così vecchio, dissolvendone la patina prodotta dall’uso e liberandone la ricchezza semantica: «Fatta di voce (muta se la leggi/se la pensi eco interna) nata all’ombra/delle favole antiche/.../nel caos dei tempi si sono agglutinate/al suo avido cuore innumerevoli/significanze./Sfogliando paziente/ogni parola come un bulbo vecchio/levato dalla sua casa di terra/ci troverai nel centro l’incorrotto/avvio, la vera prefazione/individua a una vita futura» (*La parola*, p. 540). Nessun tentativo, però, di ridare espressività alla parola puntando, come il primo Ungaretti, sul suo isolamento, identificandola con un singolo verso, facendole trarre forza dal bianco tipografico. Dal poeta le parole quasi fuggono per una spinta, un’interna logica che le guida e le concatena, costituendole

come autonomo prodotto di pensiero che, ancora una volta, vince l'*horror vacui*: «Di solito succede a questo modo:/dopo un lungo silenzio le parole/.../vita riprendono, colore./Escono ardendo e si aggruppano in corone/di isole in arcipelaghi/.../a fatica le fermi mentre sciamano/da te veloci: ma è un altrove è un fuori/il grido amoroso intrat-tenibile/.../che le spinge lontano dagli orrori/del vuoto. Cedono a mano a mano/.../al divenire al duro precisarsi» (*Per una poetica*, p. 625). Da sempre si dice che l'opera del poeta è lo specchio della sua arte, ma occorre piuttosto riconoscere che «è della sua vita/che l'opera arricchisce esuberando/.../si spinge e cerca l'alto,/sola motivazione del suo esistere» (*L'opera del poeta*, p. 753). La stessa autonomia logico-concettuale si ritrova, per la Menicanti, nelle traduzioni: poiché ogni lingua si caratterizza per una sua peculiarità («l'Inglese... asciutto, sintetico e monosillabico, quanto il Francese elegante, ampio e sonoro e il Tedesco, solenne, concatenato e prolisso»), occorre «lavorarci soprattutto *formalmente*: ... strappare la pelle all'intero discorso» affidarsi alla «intuizione del testo» così da non tradirlo e stenderlo «davanti al lettore felice e sereno come un corpo vivo e nuovo» (*Introduzione*, pp. 35-36). Riemerge così «quel piano di oggettività del *lógos*, quell'«esserci dello Spirito» di hegeliana memoria, rappresentato proprio dal linguaggio» (F. Minazzi, *Introduzione*, p. 33). Nessun dubbio pare possa sussistere sull'ascendenza illuminista di questa poetica, solo che si consideri il sereno materialismo che sottende la visione cosmica, la consapevolezza del limite proprio dell'uomo, il suo superamento nella costruzione di una cultura che si fa storia rinunciando con onestà e rigore a qualsiasi trionfalismo. La stessa Menicanti, in un colloquio svoltosi con Fabio Minazzi nel luglio del '90, afferma: «Il razionalismo per me è sempre stata una vocazione. Pensa che tempo fa mi dicevo che ero una «illuminista»... Da questo senso di razionalismo e da questo bisogno di equilibrio nasce e si rinnova continuamente il «fertile dubbio». È quest'ultimo che continuamente mi mette di fronte alla realtà e la scuote tirando fuori tutto quello che possiamo raccogliere» (*Colloquio con Daria Menicanti*, p. 779). E proprio i suoi amici filosofi, Banfi, il maestro, Preti, Baratono, Russell, le hanno consentito di trovare «un equilibrio interiore e un bisogno di forma oltre che di sostanza» (*ibid.*, p. 782). Più corretto è, allora, parlare di ascendenza neoilluminista, ricercando le radici filosofiche della nostra poetessa nella Milano banfiana degli anni '30, in un orizzonte di pensiero «che coincideva con una nuova forma di razionalismo critico, sempre aperto alla vita e alla sua intrinseca problematicità civile, culturale, teoretica, economica, artistica ed anche esistenziale... sempre pronto a cercare di intenderla operando una purificazione critica costante dei concetti e degli stessi significati calati nel concreto vissuto del mondo della prassi storica, sociale e civile» (F. Minazzi, *Introduzione*, p. 37). Lo spessore filosofico della poesia menicante sta, quindi, in una vocazione illuminista e neoilluminista, in un metodo dell'intuizione poetica, in un desiderio di «tradurre» il proprio sentire in una rigorosa costruzione concettuale che, sola forma di immortalità concessa all'uomo, s'apra, alla luce del limite, alla comunicazione. Una costruzione alla quale non è però estranea la pascaliana «intelligenza del cuore (il febbrile intrecciarsi di relazioni suggestioni emozioni registrate con anatomica precisione» (S. Raffo, *Il concerto del grillo*, p. 72), perché «Dio era distratto quando nacqui. Pose/nel nido delle mie costole asciutte/un cuoricino di zitella inglese./Sbagliò certo. Così il mio illuminismo/si scontra spesso con le irrazionali/pretese dell'involontario muscolo» (*Di zitella*, p. 313) La «ipersensibilità, la vulnerabilità della creatura... non smentiscono

però l'“illuminismo” della Daria... lo riscaldano semplicemente... lo rendono più umano. Ancora una volta, quindi, “cultura” e “sensibilità” avvinti in un proficuo *pas de deux*» (S. Raffo, *Il concerto del grillo*, p. 72). Dall'incontro tra cuore e intelletto scaturisce l'ironia, dominante nelle prime raccolte. Ma la Menicanti è sempre se stessa in tutta la sua produzione poetica, poiché l'ironia già esige, per sua natura, un sentimento del contrario, una decostruzione della realtà che collocano l'autrice nella eletta schiera degli “svegli” eraclitei. La stessa esperienza che si vive, che ci vive non può, poi, che favorire il passaggio dalla immediatezza del sentire ad una riflessività che lo oggettiva e introdurre nuovi temi che difficilmente potrebbero risolversi nella pura ironia. Perché ormai la parola-pensiero, il *logos*, si scontra col dramma del silenzio o dell'incomunicabilità. Negli immigrati la sonorità della parola è come sommersa da una massa d'acqua: «All'uscio bussano pesci lenti e gravi/urtando con le bocche rotonde e gli occhi bianchi./.../ma se ti rivolgi a qualcuno di loro con la parola/non ti rispondono, non ti capiscono ormai:/strano si sono fatti, pesci da paesi lontani/o della parte nera della luna abitanti» (*Profughi*, p. 659). Nei giovani la parola è ormai traduzione di un pensiero così “altro”, da insinuare come impossibile una qualsiasi continuità in quelle “fratture” pure connaturate allo sviluppo stesso della cultura: «I temi dei giovani, il meglio,/.../Li amo/ma non al modo giusto./.../Mi approda una crestuta inspillata/.../Noi non siamo l'una per l'altra/quel che si dice con il Cristo il prossimo:/non sappiamo parlare io la sua lingua/e lei la mia grammatica» (*Non trasferibili*, p. 600). Emerge l'impossibilità di una “traduzione” degli altri in noi, di noi negli altri, il vittorioso innesto della cultura nella natura mostra una gaiezza che ha qualcosa di mostruoso, la luce che lo illumina è lunare, fredda, la terra subisce una nuova perdita di centralità: «le invenzioni che tanto/abbiamo cullato./.../e tutti gli altri sogni già murati dentro gusci di mostri/usciti ormai nel sole/con arroganza e con felicità/si sono aperti in un largo ventaglio/di gaie scienze nuove/all'ultimo pianeta a portare/come già a tutti gli altri/l'eterno inverno lunare» (*Inverno lunare*, p. 745). Il pensiero, vittima di una commutazione troppo veloce, è ormai prigioniero della sua stessa creatività: «Più facile inventare le cose/che utilizzarle o - una volta create-/difendersi da esse/dal loro soffocante starci attorno/in una autonomia affaccendata» (*Commutazione*, p. 747). Così, in termini “francofortesi”, l'illuminista Daria Menicanti ci consegna il nostro dramma e con dolce consapevolezza, («Si prepara per le ultime battute/il vecchio poeta e nella dura/infelicità cerca tra le rovine/una perla di canto./.../per sopravvivere/se pure di un caro attimo»: *Il vecchio Poeta*, p. 752), straordinaria alla luce di una diagnosi medica di progressiva consunzione della materia cerebrale, si volge con definitiva radicalità a quella pace cosmica che rappresenta una delle costanti del suo sentire: «Ho pregato e ripregato il buon Dio di ... farmi finalmente dormire/per sempre aggrappata al mio pianeta/ora già tiepido del dolce sole di aprile./Grazie, buon Dio, se ascolterai la mia preghiera,/se darai una dolce e tenera culla/su questa terra alla mia ultima notte» (*Pregiera*, p. 758).

Alba Paladini

* * *

F. Dipalo, *Liberi dentro. Il Manuale di Epitteto "da praticare"*, Il Giardino dei pensieri, Bologna 2013, pp. 198.

La sensazione che si prova sfogliando *Liberi dentro* è quella dello scolaro che, su invito del maestro, accetta di venire introdotto ad una semplice ri-lettura in chiave contemporanea di un testo filosofico antico. Terminata l'ultima pagina, tuttavia, ci si accorge che il suo contenuto è quanto di più vicino al messaggio filosofico originario, proprio perché, paradossalmente, è quanto di più lontano dalla classica esegesi scolastica. Chi di noi non ha tentato, almeno una volta, di dare/darsi una de-finizione (dove de-finire sta per circoscrivere, stabilire dei confini precisi) del concetto di "felicità" - per certi aspetti la più originaria tra le questioni etiche? Come conseguire la felicità, e come renderla duratura? Roba complicata, spigolosa, una matassa il cui bandolo nemmeno una vita intera potrebbe bastarci a sbrogliare. D'altra parte soluzioni alternative o scappatoie non ve ne sono, visto che, per dirla con le parole di Epitteto: «L'arte di vivere (la filosofia) ha come materia la vita di ciascuno».

Come lo stesso autore ama ricordare, Epitteto di Ierapoli non cavò il meglio della sua filosofia standosene seduto a tavolino, spremendosi le meningi nel tentativo di par-torire elucubrazioni destinate ad un pubblico accademico. La dottrina ha origini scritte nell'auto-biografia dell'uomo Epitteto, zoppo dalla nascita, a quanto pare, nonché in condizione di schiavitù presso Epafrodito, il liberto di Nerone. Affrancato in circostanze sconosciute, Epitteto fondò a Nicopoli la sua scuola di filosofia-in-pratica, ove soleva "sferzare" le coscienze dei suoi studenti mettendoli in guardia dal fascino seduttivo delle definizioni astratte e spronandoli piuttosto ad imparare a "ben vivere": celebre è l'esempio dell'architetto il quale, anziché sproloquiare d'architettura, mostra di aver assimilato l'arte attraverso la costruzione di una casa. Allo stesso modo il filosofo, anziché fornire la definizione di "cosa sia la filosofia", dovrebbe esibirne la prova mettendone in pratica i precetti. Non stupiscono dunque il riferimento all'aspetto squisitamente pratico del *Manuale*, né il ricorso continuo, martellante, al tema dell'esercizio spirituale quotidiano, considerando la realtà sociale e politica del tempo in cui l'allievo di Epitteto, giovin signore dell'aristocrazia romana, era soggetto a molteplici spinte "conformistiche". Si pensi, ad esempio, alle responsabilità istituzionali legate al *cursus honorum*, alla corruzione, alla forza trascinate delle ambizioni politiche, intese come massima aspirazione per i figli delle famiglie agiate provenienti dai ceti senatori ed equestri. Nella realtà governativa di epoca imperiale, fatta di impegni mondani, burocratici ed affaristici, in una società basata sulla consolidata tradizione di sfruttamento del lavoro schiavistico, prende piede l'esigenza di una "salvezza" intesa come ritiro nell'interiorità e "affrancamento" morale dalle condizioni esterne, quelle cose che da noi non dipendono. Il I sec. d.C., del resto, è l'epoca in cui gli orientamenti filosofici e spirituali della tradizione antica iniziano ad amalgamarsi, in particolare stoicismo e cinismo. Del filosofo cinico Epitteto porta, per alcuni versi, l'impronta. Ce lo immaginiamo ardente annunciatore di una forma di redenzione interiore, di rimodellamento e di cura del sé, basata sulla coltivazione dell'*apatheia*, il distacco rispetto alle cose che non dipendono dalla diretta volontà dell'individuo. L'autore prova ad immaginare in concreto quale effetto avrebbero potuto sortire i suoi inviti alla pratica sugli uditori del tempo, nonché quello che potrebbero sortire sull'uomo contemporaneo.

Cosa c'entra, si dirà, una realtà distante secoli, con la nostra? E in cosa consiste questa "redenzione" interiore? Che il *Manuale* rappresentasse, in origine, una sorta di "prontuario" per la cura di sé lo si evince dall'etimologia greca: *encheiridion* indicava letteralmente il pugnale da cui il legionario non si separava mai, uno strumento indispensabile nelle situazioni di estremo pericolo. In senso più ampio, "ciò che sta nella mano" o ciò che è "da portarsi in mano", e dunque, in senso pratico-filosofico, un pronto rimedio per trattare la sofferenza spirituale. La ricerca della felicità – nel senso stoico del "ripristinamento della naturale condizione di tranquillità dell'anima", "assenza di turbamento" – rappresenta una problematica sempre viva che muta, proteicamente, in corrispondenza degli snodi biografici, storici, sociali cui sono soggetti il singolo e la comunità. In questo senso la si può immaginare come un'onda, i cui flutti vanno e vengono in conseguenza degli eventi che ci capitano ogni giorno e che richiedono a noi "naviganti" continue manovre di raddrizzamento della nave, per evitare di venire inghiottiti dalle profondità del nero oceano. Sarebbe riduttivo fornire una descrizione univoca della felicità: in ogni caso, infatti, la vita ci sorprenderà sconvolgendo i nostri piani. Epitteto direbbe – senza troppi convenevoli – che gli eventi esterni capitano indipendentemente dalla nostra volontà, dunque il meglio che possiamo fare è tentare di "attutire" l'impatto di essi contro la nostra anima, lavorando sulla rappresentazione che ce ne facciamo e facendoci trovare il più possibile "preparati" al rintoccare dell'inevitabile (*praemeditatio malorum et mortis*).

La stesura del commento al *Manuale* declina il tema della felicità secondo tutti i suoi poliedrici aspetti. La proposta di lettura si rivela efficacemente "dia-cronica" poiché viaggia indietro nei secoli alla ri-scoperta di quel messaggio "terapeutico" che appartiene ai nostri predecessori, facendolo proprio e riadattandolo alle circostanze dell'attuale temperie. *Liberi dentro* si può a ragione definire una guida ampia, limpida e ben calibrata, frutto della matura assimilazione dei principi dello stoicismo antico consolidata dall'autore in anni di appassionato studio e di pratica personale, tra i banchi di scuola e al servizio della società civile. È assai probabile che la scorrevolezza delle pagine evochi nel lettore l'arte sapiente del vasaio, le cui mani consumate ed esperte hanno appreso ogni recondito segreto dell'argilla: e tuttavia, quando pare che la forma sia ben tornita e la creazione perfettamente riuscita, l'autore riprende in mano quel pezzo di argilla, la materia della vita, per foggiane nuove forme e cavarne nuovi interrogativi. Ma c'è di più: le annotazioni di pratica filosofica, ritagliate sull'esperienza quotidiana – un vero e proprio "*Manuale dentro il Manuale*" – rappresentano per il lettore una proposta ironica e passionata a mettersi a nudo, a guardarsi dentro, a passare al setaccio la propria vita.

A tal fine, oltre al commento puntuale del testo di Epitteto, l'autore ha inserito, in linea con la nuova collana lanciata dall'editore, "Esercizi spirituali e filosofia" e sulla scia di Hadot, una ricognizione dettagliata dei principali esercizi spirituali, con istruzioni utili alla loro messa in opera. Se si vuole praticare la cura di sé secondo la prescrizione stoica, occorre esser disposti ad affondare le mani nelle viscere della vita, saggiandone anche gli aspetti più oscuri e facendone tesoro, al fine di dividerne l'acquisita consapevolezza. Il fondo interpretativo di *Liberi dentro* rivela infatti che le soluzioni messe a punto per alleviare la sofferenza non rappresentano un patrimonio esclusivo del singolo ma appartengono all'umanità intera, al di là delle barriere spazio-temporali. La sofferenza è, del resto, condizione intrinseca all'essere umano.

La struttura espositiva del testo risulta intuitiva: l'*incipit* è costituito da un'ampia panoramica introduttiva al *Manuale* con digressioni storiche sulla vita e i costumi del tempo, sulla tradizione scritta degli insegnamenti di Epitteto da parte di Arriano di Nicomedia, sulla vita e la formazione del filosofo, sull'eredità della dottrina attraverso i secoli e le varie riletture che ne sono state fatte. Seguono poi preziose indicazioni bibliografiche riguardanti Epitteto e la dottrina stoica in generale. L'esposizione prosegue con la traduzione del *Manuale* accompagnata da un ampio commento in forma di notazione discorsiva, nel quale figurano diversi richiami allo stoicismo delle origini e alle altre tradizioni filosofiche cui attinge Epitteto, in particolare quella socratica e cinica. Terminata la lettura del commento, è a disposizione del lettore la rassegna di esercizi spirituali di cui si diceva, opportunamente illustrati dal punto di vista storico ed etimologico. Il linguaggio chiaro e scorrevole rende questa scelta espositiva particolarmente felice, considerato che gli esercizi dovrebbero essere ripetuti quotidianamente per sortire effetti benefici sull'individuo. Sono frequenti, in questa sezione, i richiami ai passi salienti delle *Diatribes*. Il lavoro di commento al *Manuale* si conclude con un "Dizionario di termini e nozioni filosofiche", già utilizzate nel commento, pensato per la libera consultazione del neofita. In tutto e per tutto un libro "da praticare".

Giulia Santarelli

NORME PER I COLLABORATORI S.F.I.

- 1) Tutti i contributi (per gli articoli/saggi, lunghezza massima: 50.000 caratteri, note e spazi inclusi; per le recensioni, lunghezza massima: 10.000 caratteri e senza alcuna nota) saranno inviati, via mail e redatti in forma definitiva, al seguente indirizzo del Prof. Emidio Spinelli: emidio.spinelli@yahoo.it oppure emidio.spinelli@uniroma1.it
- 2) Si richiede:
 - un *abstract* in inglese (max 500 caratteri, spazi inclusi) più max 5 *keywords*;
 - note numerate di seguito e in fondo al testo;
 - rimandi interni ridotti al minimo, nella forma: “cfr. *infra* o *supra* p. 0 o pp. 000”; nel caso di una nota “n. 0 o nn. 000”;
 - le citazioni testuali vanno poste tra virgolette angolari;
 - per evidenziare uno o più termini all’interno di una frase stamparli fra apici doppi;
 - nelle citazioni non sottolineare il nome dell’autore, e stampare in corsivo il titolo dell’opera;
 - per i libri casa editrice, luogo e anno di edizione, questi ultimi non separati da virgola. Es.: M. Vegetti, *Quindici lezioni su Platone*, Einaudi, Torino 2003;
 - per gli articoli di rivista, titolo della rivista non sottolineato, fra virgolette angolari; indicazione del volume in cifre arabe; indicazione dell’anno fra parentesi tonde e delle pagine cui ci si riferisce, separati da virgole. Es.: E. Cattanei, *Un’ipotesi sul concetto aristotelico di astrazione*, «Rivista di filosofia neo-scolastica», 82 (1990), pp. 578-586;
 - per gli articoli compresi in miscellanee, atti di congressi ecc., titolo in corsivo e preceduto da “in”. Es.: I. Lana, *L’etica di Democrito*, in Id., *Studi sul pensiero politico classico*, Guida, Napoli 1973, pp. 195-214;
 - per le abbreviazioni: p. o pp.; s. o ss.; ecc. (etc. se è in un contesto latino); cfr.; *op. cit.* (quando sta per il titolo), *cit.* (quando sta per parte del titolo e per luogo e data di edizione); *ibid.* (quando sta per lo stesso riferimento testuale, pagina compresa, della nota precedente); *ivi* (quando sta per lo stesso riferimento testuale della nota precedente, ma relativamente a pagina/e diversa/e).
- 3) Su richiesta gli Autori riceveranno le bozze una volta sola, la seconda revisione sarà curata dalla Redazione. Si prega di restituire con urgenza (via e-mail) le bozze, corrette unicamente degli eventuali refusi e mende tipografici, senza aggiunte o modifiche sostanziali.
- 4) Il materiale inviato, anche se non pubblicato, non sarà restituito.

SEGRETERIA NAZIONALE S.F.I.

Francesca Gambetti (Segretario-Tesoriere), Paola Cataldi

Recapito Presidente:

Francesco Coniglione, Dipartimento di Scienze della Formazione

Via Biblioteca, 2 (P.zzo Ingrassia) - 95124 Catania (CT)

Tel.: 339 6392983

e-mail: f.coniglione@unict.it

Recapito Segretario:

c/o ILIESI/CNR, Sezione Pensiero Antico

“Villa Mirafiori” - Via Carlo Fea, 2 - 00161 Roma

Tel.: 06.8604360 e-mail: fgambetti@tiscali.it

AVVISO IMPORTANTE

Tutto quanto è di pertinenza della Segreteria (rinnovi, nuovi soci, richiesta tessere, domanda di iscrizioni, indirizzi iscritti, ecc.) va inviato al seguente indirizzo:

Società Filosofica Italiana – Segreteria (c.a. Francesca Gambetti)

Via Carlo Fea 2, 00161 Roma

Tel., segr. tel., fax 06/8604360 (martedì pomeriggio)

Per evitare qualsiasi disagio relativo all’invio del Bollettino è indispensabile che i Soci comunichino **tempestivamente e per iscritto** alla Segreteria qualsiasi variazione di indirizzo. Risulta inoltre assolutamente indispensabile che tutte le Sezioni che ancora non hanno provveduto si facciano carico di trasmettere il prima possibile alla Segreteria tutti i dati relativi ai nuovi soci, unitamente alle relative domande di iscrizione per consentire l’aggiornamento ed il controllo degli elenchi degli iscritti. Si ricorda che l’ammontare della quota di iscrizione è di € 25,00, C.C.P. è 43445006 intestato a

Società Filosofica Italiana

c/o Villa Mirafiori - Via Carlo Fea, 2 - 00161 Roma

Si rinnova alle Sezioni l’invito a inviare con continuità le relazioni riguardanti le attività svolte (massimo 6000 caratteri, spazi inclusi) e a segnalare tempestivamente qualsiasi iniziativa di particolare rilievo locale e nazionale.